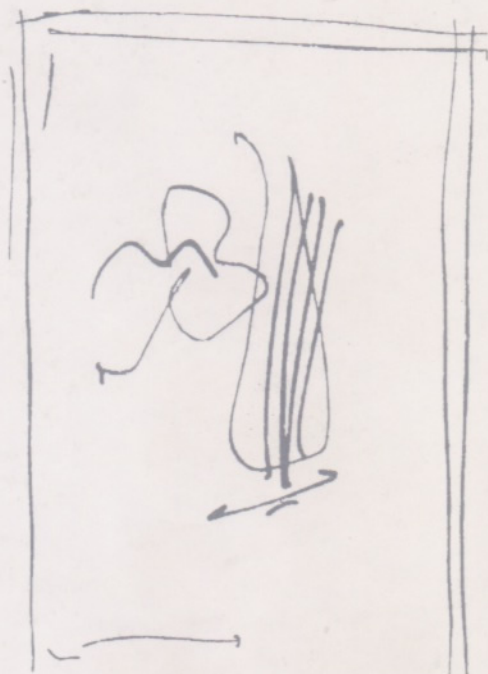


VASILE ILIUȚ

DE LA WAGNER



LA CONTEMPORANI

VOLUMUL I

CUPRINS

Părinților mei, Stanca și Nicolae
OMAGIU

CUPRINS

Prefață	9
Exordiu	11
Richard Wagner	15
Gîndirea estetică wagneriană	20
Creația instrumentală, simfonică și vocală	24
Creația de operă	25 *
Particularități stilistice	52
Lista lucrărilor lui Richard Wagner	54
Bibliografie selectivă	56
Johannes Brahms	57
Creația	61
Muzica de cameră	62
Creația simfonică și concertantă	81
Creația vocală și vocal-simfonică	99
Particularități stilistice	105
Lista lucrărilor lui Johannes Brahms	106
Bibliografie selectivă	109
Anton Bruckner	111
Creația	115
Creația instrumentală și de cameră	116
Creația corală și vocal-simfonică	118
Muzica simfonică	120
Particularități stilistice	140
Lista lucrărilor lui Anton Bruckner	143
Bibliografie selectivă	146
Hugo Wolf	147
<i>Post - Rome german</i>	
Creația	150
Creația de lieduri	151
Alte lucrări	164
Particularități stilistice	165
Lista lucrărilor lui Hugo Wolf	168
Bibliografie selectivă	169

Gustav Mahler

Creația	175
Particularități stilistice	206
Lista lucrărilor lui Gustav Mahler	208
Bibliografie selectivă	210

Richard Strauss

Creația instrumentală și de cameră	214
Miniatura vocală	215
Creația simfonică	220
Opera și baletul	232
Particularități stilistice	244
Lista lucrărilor lui Richard Strauss	247
Bibliografie selectivă	251

Max Reger

Drumul vieții și al creației	253
Particularități stilistice	254
Lista lucrărilor lui Max Reger	263
Bibliografie selectivă	265

PREFATA

DE LA WAGNER LA CONTEMPORANI este genericul sub care ne-am propus să urmărim evoluția procesului componistic universal din ultimii o sută cincizeci de ani, unul dintre cele mai complexe fenomene din întreaga istorie a muzicii atât sub aspectul cantității și calității creațiilor, cât mai ales sub aspectul semantic și al înnoirii gramaticilor compoziționale. Este o perioadă de mari efervescențe estetice și stilistice, în care evenimentele artistice se succed și se interferează cu repeziciune, într-o aglomerare și accelerare continuă, pe măsură ce ne apropiem de contemporaneitatea zilelor noastre; o epocă în care creația muzicală surprinde prin tot mai accentuate tendințe de amplificare a procesului diversificărilor stilistice, al înnoirilor, al depășirii obișnuitului și platitudinii în vederea asigurării progresului artei sunetelor.

Punctul de plecare l-am situat în plină epocă romantică, fiind marcat de așa-zisa „criză a simfonismului pur” de la care R. Wagner pornește în elaborarea sistemului său filosofic privind „muzica viitorului”, exercitând o masivă influențare a gândirii componistice europene din a doua jumătate a secolului al XIX-lea și în primul rînd a celei germane și austriece, păstrătoare și continuatoare a tradițiilor clasico-romantice, prin unii reprezentanți ai săi ajungînd pînă la mijlocul secolului nostru.

În paralel cu culminația clasico-romantică germană și austriacă, prezentată în acest prim volum, dialectica interioară a dezvoltării, a evoluției, a progresului și a înnoirilor accentuează, în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, procesul diversificărilor stilistice și afirmă MODALISMUL, determinînd un întreg complex de semnificații, de interpretări, de redimensionări și interferențe, conferind actului componistic noi sensuri, perspective și modernitate. Acum, nu numai creațiile compozitorilor din așa-zisele „școli naționale” (un termen pe care, considerîndu-l învechit și depășit, l-am înlocuit cu cel de culturi muzicale naționale) evidențiază culoarea modală, ci, înaintea acestora, cele ale unor muzicieni francezi compozitori-interpreți, organiști de seamă care, încă înainte de Comuna din Paris, conțin alcătuirii modale, aceste tendințe accentuîndu-se treptat, evoluînd pînă la policromia relațiilor conferite de structurile muzicale folclorice. Acestui moment (al reactualizării modalismului) îi este consacrat volumul al doilea, în fruntea căruia am situat cultura muzicală națională franceză, toate celelalte, din aceeași perioadă, afirmîndu-se nu numai ca rezultat al condițiilor sociale și politice concrete și specifice fiecărei țări, ci și ca urmare a exemplului oferit de francezi, influențele venind atât din filonul clasico-romantic al muzicii germane și austriece, cât și din sugestia tonomodală franceză.

Prin prisma specificului și a particularităților naționale sînt privite și analizate și cele trei principale curente anti-romantice (impresionismul, verismul și expresionismul), cu întregul lor arsenal de mijloace de expresie caracteristice, apărute în momentul de răscruce de la cumpăna secolelor, consemnate și confirmate ca tendințe integratoare, deschizătoare de noi orizonturi muzicale contemporane.

Și tot prin prisma specificului și a particularităților naționale este analizat întregul fenomen al muzicii secolului XX în policromia-i stilistică, atît de dificil de cuprins și de ordonat într-un expozeu, lucrarea evidențiind ideea continuității constante a forțelor de creștere pe direcții stilistice diacronice și integratoare, semnalînd însă apariția pe firele lor, de-a lungul deceniilor, a unor „noduli” potențiali care, transformați în „focare iradiante”, au determinat culminații, unele de avangardă, altele avangardiste, unele cu caracter regional, altele cu caracter universal.

Toate aceste evenimente sînt cuprinse în volumul al treilea, structurat în trei părți distincte prin unitatea stilistică și orientarea estetică: 1. Curente și tendințe antiromantice la sfîrșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului XX; 2. Culturi muzicale naționale omogene (de inspirație etnoșonică); 3. Culturi muzicale naționale eterogene.

Rod al unei îndelungate experiențe și activități didactice, lucrarea a fost redactată la solicitarea studenților și a foștilor studenți ai Conservatorului bucureștean — astăzi profesori de muzică — în dorința de a oferi un util și necesar instrument de lucru nu numai pentru cei amintiți mai sus, ci și pentru alți iubitori de frumos muzical, dornici să-și făurească o cultură muzicală și muzicologică superioară.

Cu acest prilej, aduc mulțumiri Biroului de Muzicologie și Critică muzicală al Uniunii Compozitorilor pentru recomandările deosebit de utile făcute cu ocazia discutării volumelor în cadrul secției, și în mod deosebit profesorului univ. dr. Octavian Lazăr Cosma de la Academia de Muzică din București, secretar al Uniunii Compozitorilor, coordonator al secției de Muzicologie și Critică muzicală, pentru îndemnul și sprijinul moral acordat.

VASILE ILIUT

Ianuarie 1991

EXORDIU

Pe la mijlocul secolului al XIX-lea, romantismul muzical, prin reprezentanții săi germani, intră într-o fază nouă de accentuare a substanței poetice în muzică și de convenționalizare a unor forme de exprimare, urmate și de înlocuirea calităților pierdute, prin recurgerea la artificii noi, prin revirimentul pe alt plan al fanteziei interioare, al muzicii și al forței de visare.

Caracteristică pentru această fază este raportarea tot mai insistentă la literatură, ideea poetică instaurându-se ca principiu călăuzitor în compoziția muzicală.

Luând drept punct de plecare creația beethoveniană din ultima perioadă, depărtându-se tot mai mult de tradițiile clasice, „neo germanii” grupați în jurul lui Liszt considerau drept perimate formele și genurile muzicale clasice și preclasice, și preconizau instaurarea altora noi, bazate pe forme libere, determinate de conținutul poetic al lucrării, „de cauze exterioare concrete, ca pictură, impresii din natură, evenimente istorice, figuri de eroi din literatură sau programe filosofice”¹⁾.

Noile tendințe erau susținute de mari personalități ale culturii muzicale romantice care, dublate și de un autentic talent literar, luptă pentru afirmarea unor principii noi.

Nu numai Robert Schumann, care în revista înființată de el la Leipzig în 1833, „*Neue Zeitschrift für Musik*”, militează pentru romantism, pentru o artă muzicală poetică, ci și alte personalități ale culturii muzicale romantice (printre ei aflându-se Franz Liszt) întreprind acțiuni similare, pledând pentru o muzică nouă în conținut și formă.

Independent unul de altul, în centre muzicale diferite, cu mijloace diferite, cei doi muzicieni și filosofi luptă pentru aceleași țeluri estetice. Viziunea lor era fundamental și diametral opusă de cea pe care Hegel, partizan hotărât al clasicismului muzical, o glorificase în estetica sa.

Respingând arta academică pe care o considerau anacronică, ei pledau pentru o muzică nouă, impregnată de idei poetice. Renunțare la tot ce a creat trecutul? Nicidecum. „Să ne amintim cu toată stăruința — spunea Schumann — ceea ce au creat vremurile trecute, deoarece numai acest izvor pur poate alimenta forțele artei noi, să luptăm împotriva tendințelor recente antiartistice care nu urmăreau decât accentuarea virtuozității exterioare, în sfârșit, să contribuim la pregătirea unei noi epoci poetice (s.n.), să ajutăm la grabnica ei instau-

1) Krass Eduard : *Johannes Brahms. Viața în imagini*, București, Edit. Muzicală, 1966, pag. 15

rare²⁾. Se poate spune că pentru Schumann poezia este „*Eins und Alles*“ (Una și totul), și cu sensibilitatea-i lucidă netezește drumul mariajului muzicii cu literatura, urmărind fecundarea gândirii muzicale cu idei poetice, ajungându-se la un principiu nou de creație în muzică, la programatism. Considerând formele muzicale clasice drept frâne în calea zborului liber al fanteziei creatorului, Schumann și Liszt susțin programatismul, considerându-l stimulat, singurul capabil să înflăcăreze fantezia creatoare, să genereze noi forme adecvate, determinate de ideile poetice pe care urmărește să le exprime. „Numai compozitorul poet — spunea Liszt — este în stare să sfarme lanțurile care împiedică zborul gândirii și să lărgască teritoriul artei sale“³⁾. Pentru că „în muzică, repetarea, alternarea, schimbarea și modulația motivelor sînt determinate de relația lor cu concepția poetică“⁴⁾.

Pe aceeași platformă estetică se situează și R. Wagner, „marele Nibelung“ care în lucrările sale⁵⁾ pledează tot pentru o muzică izvorită dintr-un conținut poetic și, mergînd mai departe pe linia lui Schumann și Liszt, ajunge la teoria sintezei tuturor artelor, din care să rezulte o artă de sine stătătoare, complexă, „*drama muzicală*“ pe care o considera drept „*opera de artă a viitorului*“.

Ca artă „pură“, muzica — după părerea lui Wagner — nu mai are nici un viitor. Ea va trebui să urmeze drumul programatismului, dar „nu programul este cel care va putea exprima sensul simfoniei; numai o acțiune dramatică reprezentată pe scenă o va putea face“⁶⁾. Deci, muzica viitorului va fi exclusiv drama muzicală reprezentată pe scenă, singura capabilă „a face inteligibile poporului adunat scopurile cele mai înalte și mai profunde ale omenirii“⁷⁾.

Temerară profecie și responsabilitate își asumă compozitorul, dacă ne gîndim la ce culmi de perfecțiune ajunsese muzica „pură“ mai ales prin creația beethoveniană (ultimele cvartete, simfoniile, sonatele etc.), la ce nivel de elocință filosofică și dramatică o ridicase titanul de la Bonn — unul dintre idoli căruiia chiar el i se prosterna.

Elaborîndu-și însă doctrina, Wagner pornea tocmai de la creația lui Beethoven, susținînd necesitatea marierii muzicii cu „sora sa rezonabilă, Poezia, Verbul ca o condiție de viață absolut necesară, indispensabilă“⁸⁾. Beethoven însuși și-a dat seama de acest lucru și ajunsese „la punctul în care navigatorul începe a arunca sonda pentru a măsura adîncimea mării, punctul unde simte, sub ape, profilarea noului țarm... Azvîrli cu putere ancora și această ancoră fu CUVÎNTUL... Cuvîntul pe

2) Schumann, Robert : *Neue Zeitschrift für Musik*, nr. 1, 1935.

3) Liszt, Franz : *Gesammelte Schriften*, Leipzig, 1910

4) Liszt, Franz : *Op. cit.*

5) Wagner, R. : *Arta și revoluția. Opera de artă a viitorului. Viața mea și altele.*

6) Wagner, Richard : *Zukunftsmusik*. În : *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, vol. VII.

7) Wagner, Richard : *Ibidem.*

8) Wagner, Richard : *Opera de artă a viitorului*. În : *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, vol. III, pag. 86.

care omul răscumpărat îl smulse din fundul sufletului său și pe care Beethoven îl așază ca pe o coroană în vârful compoziției sale, acest cuvânt a fost: *Bucurie!* Și prin acest cuvânt, el strigă oamenilor: Fiți îmbrățișați, milioane! Un sărut lumii întregi! *Și acest cuvânt va fi limbajul operei de artă a viitorului.*

„Această ultimă simfonie a lui Beethoven... — notează Wagner — este evanghelia umană a artei viitorului. După ea nu mai este posibil progresul, căci ea nu mai poate avea consecvent decât opera de artă cea mai desăvârșită, drama universală, a cărei cheie artistică ne-a făurit-o Beethoven”⁹⁾.

Iată, așadar, unde își avea rădăcinile reforma muzicală preconizată de Wagner. Greșeala sa constă în faptul că, după „a IX-a” de Beethoven nu mai vedea „posibil progresul”, nu se gândea că și muzica așa-zisă „pură”, fără program, ar putea să se dezvolte în continuare tocmai pe drumurile jalonate chiar de Beethoven care — așa cum spunea el — scrisese ultima simfonie. Exclusivismul wagnerian fusese propagat cu o deosebită forță și încăpăținare, găsind numeroși adepți, cel mai de seamă fiind Franz Liszt cu întreaga sa școală programatică.

Însă, pentru cei ce se hrăneau spiritual cu muzică instrumentală de factură clasică, întreprinzătoarea acțiune wagneriană li se părea o adevărată nebunie, un atentat la înseși destinele muzicii. Și reacțiile nu au întârziat. În 1854, la Leipzig, Eduard Hanslick¹⁰⁾ publică lucrarea sa intitulată: „*Vom Musikalisch Schönen*” (Despre frumosul muzical), alcătuită cu o rigurozitate și meticulozitate de-a dreptul paradoxale, urmărind contracararea tuturor acțiunilor propagate de Schumann, Liszt și Wagner.

„*Vom Musikalisch Schönen*” cuprinde, în detalii, răspunsul dat programatismului, esteticii poetico-muzicale, și demonstra valoarea intrinsecă a muzicii ca artă a sunetelor, fără nici un adaos literar. În atacul său „anti-programatic”, Hanslick pornea de la o teorie pe care o considera drept „cheie”, și anume că muzica nu exprimă idei și sentimente, ea nu este capabilă de a avea o funcție anume, fiind doar un limbaj nedefinit, „*Der Inhalt der Musik sind Tönen bewegte Formen...*” (Conținutul muzicii fiind doar forme sonore în mișcare)¹¹⁾.

Argumentându-și riguros fiecare afirmație, Hanslick trece la polul opus esteticii romantice, îndreptându-și malițioasa critică împotriva lui Wagner și a cercului său de admiratori. O face cu aceeași pasiune ca și adversarul său, fără să întrevadă nici unul posibilitatea coexistenței ambelor direcții, așa cum a demonstrat ulterior istoria.

⁹⁾ Wagner, Richard: Op. cit., pag. 96-97.

¹⁰⁾ Hanslick, Eduard (Praga 1825-Viena 1904): muzicolog și filosof, profesor de estetică și istoria muzicii la Universitatea din Viena între anii 1861-1895. Adversar feroce al lui R. Wagner și A. Bruckner, a devenit celebru prin lucrarea sa „*Vom Musikalisch Schönen*” (1854).

¹¹⁾ Hanslick, Eduard: *Vom Musikalisch Schönen*, Leipzig, Edit. Johann Ambrosius Barth, 1885, pag. 66.

Și singurul compozitor pentru acea vreme care corespundea din punct de vedere al viziunii sale, devenind simbolul continuității tradiției muzicii „pure“, fără program, era tânărul Johannes Brahms, care în această atmosferă estetică, contradictorie și confuză, de mari frământări, apare ca un demn reprezentant al tendințelor realiste în artă. Profund cunoscător și fervent admirator al creației lui Bach și Beethoven, Brahms a ales drumul simfonismului pur cu puternice rădăcini în gîndirea clasică, creația sa fiind un valoros omagiu adus tradițiilor muzicii germane și o contribuție remarcabilă la dezvoltarea simfonismului în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, alături de Anton Bruckner, Gustav Mahler, Hugo Wolf, Richard Strauss și Max Reger.

RICHARD WAGNER

(1813—1883)

„Wagner este cel mai răscolitor dintre muzicieni, cel care, vorbind mereu despre zei, se adresează totuși oamenilor și laturii celei mai intime a fiecăruia dintre noi“.

GEORGE ENESCU

„Poporul și arta cresc și înfloresc împreună“.

R. WAGNER

Incontestabil, viața muzicală germană și austriacă în cea de-a doua jumătate a secolului al XIX-lea a fost puternic dominată de impozanta personalitate a lui Richard Wagner. Anvergura geniului său polivalent (poet, filosof și muzician complex) a făcut ca creația multor contemporani să „pălească“ în fața uriașelor sale realizări, plasându-l în rîndul celor mai proeminente figuri ale culturii universale.

Trăind și desfășurîndu-și activitatea într-o perioadă de intense efervescențe politice, sociale, științifice și culturale (determinate de avîntul nestăvilit al creșterii conștiinței și mișcărilor revoluționare), Richard Wagner, prin creația sa, înalță muzica germană pe cele mai înalte culmi ale romantismului, conferindu-i aureola perenității, deschizînd totodată era unor răsunătoare înnoiri.

Temperament eminamente romantic, înzestrat cu o voință și o putere de muncă titanice, tenace și sigur de forța și valoarea sa, avînd la bază viguroasa tradiție clasică germană, Richard Wagner și-a făurit una din cele mai revoluționare concepții asupra artei, asupra muzicii în special, pentru a cărei realizare a luptat fără nici un fel de menajament și scrupul.

Opera sa teoretică și muzicală, profund novatoare, a stîrnit vii reacții în lumea muzicală, cîștigînd curînd numeroși adepți, mulți dintrei ei prezentîndu-l ca un adevărat „zeu“, un „profet al muzicii“, atribuindu-i toate calitățile posibile și, desigur, nu mai puțini adversari, detractori frenetici, care vedeau în el numai defecte și vicii, „o voință violentă, iar în muzica sa un zgomot obositor și iritant“¹²⁾.

Literatura consacrată vieții și operei lui Richard Wagner este una dintre cele mai bogate, însumînd mii de volume, printre marii săi biografi aflîndu-se Franz Liszt, Huston Stewart Chamberlain, Carl Friedrich Glasenapp, Hans von Wolzogen, Friedrich Nietzsche, Vincent d'Indy, Emanoil Ciomac și alții. Deasupra tuturor acestor scrieri (fie apologetice sau denigratoare) se ridică, monumentală, opera sa teoretică și muzicală — de profunde semnificații filosofice, cu puternice rezonanțe în conștiința umanității, verificată de timpul anilor acestui secol care s-a derulat după moartea sa —, operă ce atrage, an de an, mii

¹²⁾ Berlioz, Hector : *În lumea cîntului*, București, Edit. Muzicală, 1982, pag. 207.

și mii de admiratori din toată lumea, ca într-un veritabil pelerinaj spre templul sacru din Bayreuth, unde se oficiază miraculosul ritual al dramelor wagneriene. Tentație puternică și irezistibilă! Din izvorul creației sale au gustat numeroși muzicieni din Germania și nu numai, tineri și vîrstnici, influența sa în direcționarea stilistică a „muzicii viitorului” fiind covîrșitoare deoarece, cu toate limitele și contradicțiile ce le comportă, muzica sa „este și va rămîne pentru multe alte decenii și secole unul dintre cele mai frumoase monumente sonore care au fost înălțate spre gloria neclintită a muzicii” ¹³⁾.

Biografia lui Richard Wagner este una dintre cele mai bogate în evenimente și mai pasionante din întreaga istorie a muzicii. S-a născut la 22 mai 1813, la Leipzig, fiind fiul Johannei Rosina și al lui Richard Wagner, funcționar la poliție. După moartea tatălui (survenită la cîteva luni de la nașterea copilului), Johanna Rosina se recăsătorește cu Ludwig Geyer — actor la teatrul curții din Dresda — care îl introduce de mic copil în lumea mirifică a scenei, fiind atras nu de nevoia de distracție, ci de „fermecătoarea sferă fantastică ce domină în lumea teatrului” ¹⁴⁾. Revelația muzicii o are tot în acești ani, opera *Freischütz* înflăcărîndu-i spiritul cu subiectul său fantastic.

Cu o imaginație excesivă, plin de viziuni și vise, în 1822 Richard Wagner intră mai întîi în Kreutzschule din Dresda, dovedind un mare interes pentru antichitate și făcînd proba unui veritabil talent literar, trecînd apoi din 1827 la Nikolaischule din Leipzig. Aici, anturajul și compania unchiului său Adolf Wagner îi favorizează dezvoltarea vertiginosă, familiarizîndu-se cu Homer, Dante și Shakespeare — pentru care nutrea o nestinsă pasiune.

Cea de-a doua mare vocație a acestor ani, muzica, îl va atrage din ce în ce mai mult. Hotărîse să devină compozitor, și în taină se pregătea asiduu. Maniera de a studia muzica și de a-și însuși tehnologia componistică îmbracă, la Wagner, o formă profund originală și cu totul specială. Nu a fost un copil minune, un virtuoz al vreunui instrument ¹⁵⁾, în schimb, tenace și perseverent, și-a însușit muzica prin copierea lucrărilor preferate, mai întîi ale lui Karl Maria von Weber (care l-a „fermecat pînă la extaz” ¹⁶⁾), apoi cele ale lui Ludwig van Beethoven, despre care, după ce-i cunoscuse infirmitatea, și-a făurit „o imagine supranaturală care nu putea fi comparată cu nimic” ¹⁷⁾. A urmat Mozart la rîndul său, alături de Bach, Händel, Hans Sachs și alții.

¹³⁾ Debussy, Claude: *Domnul Croche antidiletant*, București, Edit. Muzicală, 1965, pag. 109.

¹⁴⁾ Wagner, Richard: *Mein Leben*, Basel, 1870, pag. 6. Vezi și Pierre Lalo: *Richard Wagner ou le Nibelung*, Ernst Flammarion, Paris, 1933, pag. 16.

¹⁵⁾ Pentru o scurtă perioadă a studiat vioara, apoi pianul, „atît cît a fost necesar pentru a cînta singur uvertura la *Freischütz*”. Vezi *Mein Leben*, pag. 10.

¹⁶⁾ Op. cit.

¹⁷⁾ Ibidem.

Această sete nepotolită de cunoaștere și de însușire a muzicii a fost dublată de studiul tehnicii compoziției. Primul său profesor, Müller (un muzician din Orchestra din Leipzig) nu-l satisface, astfel că la 17 ani devine elevul lui Theodor Weinlig, compozitor și organist la Sf. Toma.

În această perioadă apar și primele compoziții ¹⁸⁾.

Impetuositatea formării sale muzicale și estetice, alături de certificatul de calitate obținut de la profesorul său, determină apariția altor lucrări ¹⁹⁾, unele dintre acestea fiind executate la Gewandhaus ²⁰⁾.

Dornic de cunoaștere și afirmare, în 1832 întreprinde un voiaj la Viena (unde ia contact cu viața muzicală de aici, dominată de valsurile lui Johann Strauss) și la Praga, unde i se cântă *Simfonia în Do major*.

Determinat de dificultăți materiale, între 1833 și 1839 se angajează succesiv ca dirijor de cor și orchestră (Wurtzburg, Lauchstadt, Magdeburg, Königsberg și Riga), dirijând un repertoriu la modă, familiarizându-se cu problematica complexă a teatrului muzical. Tot din această perioadă datează și debutul activității sale de publicist și scriitor ²¹⁾.

În paralel cu activitatea de dirijor, Wagner desfășoară și o intensă activitate componistică.

Alături de alte lucrări ²²⁾, acum apar primele opere: *Zinele* (1834) *Dragostea interzisă* sau *Novicea din Palermo* (1836) și este începută cea de a treia: *Rienzi*, *ultimul tribun*. În anul 1839, în căutarea de debușuri artistice, împreună cu soția sa Minna Planner ²³⁾ se îndreaptă spre Paris. Aici cunoaște adevărata consacrare, devenind sigur de sine, de talentul și menirea sa. Termină opera *Rienzi* și schițează libretul și muzica operei următoare: *Olandezul zburător* ²⁴⁾, prima lucrare scenică de răsunet a compozitorului. Tot acum elaborează planul operelor *Tannhäuser* și *Lohengrin*.

Viața precară dusă la Paris, șirul neîntrerupt de eșecuri și amărăciuni prilejuite de imposibilitatea montării operelor sale îl pun tot mai mult într-o opoziție ireconciliabilă și ireductibilă cu viața muzicală pariziană, determinându-l să se întoarcă acasă, nu înainte însă de a-și asigura reprezentarea operelor *Rienzi* (la Dresda) și *Olandezul zburător* (la Berlin).

¹⁸⁾ O sonată pentru pian, un cvartet de coarde (manuscrise pierdute), *Uvertura în Si bemol major* și o fugă.

¹⁹⁾ Sonata pentru pian în Si bemol major, op. 1; Poloneza în Re major, op. 2; Sonata pentru pian în La major; Uvertura concertantă în re minor pentru orchestră; Uvertura și final la tragedia „Regele Enzo” de Raupach; Marea uvertură concertantă în Do major pentru orchestră; Scenă și arie; Șapte piese după „Faust” de Goethe; Simfonia în Do major.

²⁰⁾ Uverturile în re minor și Do major.

²¹⁾ În 1834 publică articolul „Opera germană”.

²²⁾ Uvertura „Polonia” (impregnată de ritmuri și intonații poloneze), Nunta Mi major (partea I), Cantata „De anul nou”, Uvertura „Cristofor Columb” și Uvertura „Rule Britannia”, pentru orchestră mare.

²³⁾ Cu care se căsătorise la Königsberg în 1836 („L'erreur d'un jeune homme de génie”: Pierre Lalo).

²⁴⁾ După o legendă auzită de la marinarii de pe vasul cu care a călătorit de la Riga la Londra și apoi spre Paris.

Succesul cu *Rienzi* îi creează o situație favorabilă. În curînd este numit maestru al capelei regale, putînd astfel trece la realizarea proiectelor schițate la Paris : opera *Tannhäuser* îl atrage tot mai mult, astfel că o termină în 1845, urmînd apoi *Lohengrin*, în 1848.

Valurile revoluției de la 1848—1849 îl cuprind pe R. Wagner, ducîndu-l în vîltoarea lor. Adeptul ideilor progresiste participă la întruniri, ține discursuri și scrie manifeste, fără a afișa însă o ideologie clară. Îl cunoaște pe nihilistul și anarhistul rus Mihail Bacunin, alături de care luptă pe baricadele din Dresda, din mai 1849. Urmărit de autorități, la îndemnul lui Liszt părăsește Germania, stabilindu-se în Elveția, unde va rămîne pînă în 1859.

Sosirea la Zürich marchează începutul unei noi perioade a vieții și creației sale. În contrast cu situația sa mizeră și zbuciumată, izolat de familie și prieteni, cu faima de insurgent, izgonit și dezrădăcinat, R. Wagner meditează, definitivează și își elaborează concepția reformatoare privind drama muzicală.

Publică o serie de lucrări, dintre care se remarcă „*Arta și revoluția*” (1849), „*Opera de artă a viitorului*” (1850), „*Opera și Drama*” (1851), „*Mesaj prietenilor mei*” (1851). Tot acum își însușește concepția filosofică a lui Schopenhauer, fiind cucerit de concluzia morală a sistemului schopenhauerian : „moartea voinței și renunțarea absolută, considerate drept singura rațiune posibilă a existenței”.

Anii care au urmat au fost pentru R. Wagner de o energie creatoare extraordinară în desăvîrșirea proiectelor sale. Odihnindu-se de muncă printr-o altă muncă ²⁵⁾, sigur pe concepțiile și arta sa, compune primele opere din Trilogia cu prolog *Inelul Nibelungilor* precum și *Tristan și Isolda*, lucrări de mare amploare și semnificație filosofică.

În 1852, familia Otto și Mathilde Wesendonck îl primesc în vila lor ca pe un devotat prieten ; Mathilde, o admiratoare ardentă, îi va declanșa marea pasiune ce va sta la baza operei *Tristan și Isolda*.

O nouă călătorie la Paris (1859) îl impune vieții muzicale franceze, cîștigînd simpatia unor mari personalități ca Baudelaire, Champfleury, Gasperini, Gustav Doré, Saint-Saëns, Gounod ș.a. ; urmează montarea operei *Tannhäuser*, mult amputată (la cererea autorităților și soliștilor introduce balet, conform gustului parizian). Neînțeleasă însă, opera a fost retrasă după a treia reprezentație, compozitorul părăsind Franța. Va poposi mai întîi la Viena, unde asistă la premiera operei *Lohengrin*, apoi la Weimar, unde Liszt dădea serbări muzicale și unde o întîlnește pe Cosima von Bülow. A urmat turneul de concerte la Petersburg și Moscova, după care, în 1864, primește la Stuttgart știrea că tînărul rege al Bavariei, Ludovic al II-lea, se declară partizan convins al artei sale, asigurîndu-i protecția și prietenia, invitîndu-l să se întoarcă în patrie. În ciuda lungului drum de mizerii și răutăți întîmpinate pînă acum, conștient că numai cu mijloace proprii și singur nu va putea realiza marea sa operă, Wagner acceptă bunele auspicii ale suveranului și se întoarce, stabilindu-se la München. Dar, din cauza malițioaselor intrigi

²⁵⁾ Dirijează concerte, model de interpretare a simfoniilor beethoveniene pe care le cunoaște pe dinafară, formează orchestre la Londra și Paris, peste tot impunîndu-se și dominînd autoritar.

țesute în jurul său, în 1866, împreună cu Cosima, părăsește orașul și se stabilește din nou în Elveția, la Tribschen, unde va rămîne timp de șase ani. Acum creează o altă serie de lucrări teoretice : „Despre dirijat“ (1869), „Beethoven“ (1870), și vasta autobiografie „Viața mea“ (1865—1870), pe care o dictează Cosimei. Tot aici definitivează *Tetralogia*, terminînd cea de-a treia operă *Siegfried* și apoi a patra, *Amurgul zeilor*.

Devenit celebru, dispunînd de autoritate, de credite, de admiratori care l-au sprijinit material, trece la realizarea unui vis mai vechi — construirea unui teatru ideal, în care operele sale să fie reprezentate așa cum le concepuse. Acesta a fost Bayreuth-ul, zidit după o concepție proprie și originală. Tot aici, la Bayreuth, se instalează în 1874 împreună cu cea de-a doua familie ²⁶⁾.

Creația în această perioadă este destul de restrînsă. În cei nouăsprezece ani de la revenirea în patrie și pînă la sfîrșitul vieții, o singură operă se adaugă marilor sale creații : *Parsifal*, terminată în 1882. După premiera din 26 iunie (1882), se retrage la Veneția (pentru a se odihni) unde, la 13 februarie 1883 moare subit în urma unei maladii cardiace. A fost înmormîntat la Bayreuth, în apropierea vilei sale Wahnfried, lăsînd în urma sa o valoroasă moștenire teoretică și muzicală.

GÎNDIREA ESTETICĂ WAGNERIANĂ

Muzicianul ideal, „compozitorul-poet“ definit de Liszt își găsește pentru prima dată o deplină întruchipare în persoana lui Richard Wagner care, încă din anii de la Nikolaischule, se afirmă printr-o prodigioasă activitate teoretică (poetică, literară și filosofică), pe care a continuat-o de-a lungul anilor vieții sale într-o permanentă luptă cu conservatorismul, închistarea și rutina epocii sale, în vederea afirmării unui spirit nou, în scopul înlăptuirii reformei sale muzical-poetice originale, concretizată în „drama muzicală“ propusă drept „artă a viitorului“.

Moștenirea teoretică wagneriană (însușind douăsprezece volume intitulate „*Dichtungen und Schriften*“ ²⁷⁾ — Scrieri și poeme) reliefează o concepție muzical-filosofică îndrăzneată, solidă, plină de semnificații, în ciuda unor aspecte contradictorii determinate de însăși epoca și societatea în care a trăit și a creat. „*Arta și revoluția*“ (1849), „*Opera de artă a viitorului*“ (1850), „*Opera și drama*“ (1855), „*Mesaj prietenilor mei*“ (1851), „*Muzica viitorului*“ (1850), „*Arta dirijorului*“ (1869), „*Viața mea*“ (1865—1870) sînt cîteva dintre lucrările în care R. Wagner își expune concepția și principiile sale asupra muzicii, asupra funcției estetice a artei în general, a muzicii în special, în viață și societate.

²⁶⁾ Cu Cosima, fost soție a lui Hans von Bülow, fiica lui Franz Liszt, cu care se căsătorise în 1870 (Minna Wagner moare la 25 ian. 1866).

²⁷⁾ Wagner, Richard : *Sämtliche Dichtungen und Schriften*, 12 vol. Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1871-1883.

În elaborarea programului său, R. Wagner pornește de la concepția poetico-programatică elaborată de Liszt și Schumann, pe care o dezvoltă și o îmbogățește cu elemente noi, corespunzătoare scopului său care, în final, era *Gesamtkunstwerk*-ul, spectacolul total în care toate artele surori: poezia, muzica, dansul, pictura, mișcarea scenică, gestul, luminile colaborează în realizarea unei expresii artistice care, în măreția ei, să poată atinge cele mai înalte culmi. Astfel, muzica își extinde sfera de cuprindere și de influențare și iese întărită și îmbogățită cu puteri expresive nelimitate. Aceasta se realizează — după cum susține Wagner — în „drama muzicală” definită ca un gen nou: „...o dramă transpusă pe muzică, accentul spiritual căzînd pe cuvîntul dramă”²⁸⁾.

Viziunea wagneriană a dramei muzicale apărea însă într-o epocă în care spiritul tradiționalist era deosebit de puternic înrădăcinat în conștiința contemporanilor organizați într-o formațiune statală imperfectă, astfel că predica sa părea oarecum utopică. De aceea, autorul își vede înfăptuită reforma numai în cadrul „unei organizări politice a oamenilor care, corijînd imperfecțiunile statului antic, să poată funda o ordine a lucrurilor în care relațiile dintre artă și viața publică, așa cum existau la Atena, să renască, dar mai nobile, dacă este posibil, și în orice caz mai durabile”²⁹⁾.

Această organizare politică nu se poate realiza decît prin revoluție, progresul artelor fiind în strînsă interdependență cu progresul social-politic. „Din starea sa de barbarie civilizată — spune R. Wagner — arta veritabilă nu se va putea ridica la o situație demnă decît pe umerii marii noastre mișcări sociale: ele au același țel, pe care îl vor putea atinge numai dacă îl recunosc în comun. Acest țel este omul puternic și frumos: Revoluția îi va dărui Forța, Arta, Frumusețea!”³⁰⁾.

În cadrul acestei revoluții sociale și culturale — opinează Wagner — „opera de artă supremă este drama: dată fiind perfecțiunea sa posibilă, ea nu poate exista decît dacă toate artele sînt cuprinse în ea în cea mai mare perfecțiune”³¹⁾.

Criticînd „constituția antiartistică a vieții sub domnia abstracției și a modei”³²⁾, R. Wagner susține că drama are o înaltă misiune: „ea va face inteligibile poporului adunat scopurile cele mai înalte și mai profunde ale omenirii”³³⁾.

Cum concepe Richard Wagner drama muzicală? Foarte apropiată prin spiritul denumirii ei de ceea ce înțelegeau grecii prin dramă. El pornește de la opera tradițională, pe care o redimensionează supunînd-o unei adevărate restructurări, de la natura subiectelor, librete și arhitectură, la melodie, armonie, cor, orchestră și întregul arsenal de mijloace chemate să participe la realizarea spectacolului muzical.

²⁸⁾ Wagner, Richard: *Über die Benennung „Musikdrama“*, în: *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, Breitkopf & Härtel, Leipzig, vol. IX, pag. 303.

²⁹⁾ Wagner, Richard: *Die Kunst und die Revolution*. în: *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, vol. III, pag. 31.

³⁰⁾ Op. cit., pag. 32.

³¹⁾ Wagner, Richard: *Kunstwerk der Zukunft*. în: *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, vol. III, pag. 150.

³²⁾ Wagner, Richard: Op. cit., vol. IV, pag. 55.

³³⁾ Wagner, Richard: Op. cit., vol. IV, pag. 156.

În ceea ce privește sursa de inspirație, R. Wagner consideră că „un element de bază în elaborarea lucrării dramatice este mitul, subiectul legendar care, în afară de sfera istorică, cuprinde viața, omeneșul“³⁴⁾. Astfel, compozitorul ocolește epoca sa și realitatea contemporană, cu toate că la începutul activității sale publicistice pleda tocmai pentru o asemenea tematică, criticându-și contemporanii care „n-au zugrăvit viața adevărată, așa cum este ea“³⁵⁾. „Contemporanii vor găsi în aceste mituri și legende răspuns la problematica vieții și societății lor“.

Odată stabilită sursa de inspirație, R. Wagner trece la libret căruia îi acordă, în cadrul dramei muzicale, un rol hotărîtor, accentuînd asupra valorii lui artistice, afirmînd că „o muzică, oricît ar fi de nobilă, dacă e creată pe un libret mărginit nu poate atinge o culme; ea va eșua în grotescul anumitor genuri de operă“³⁶⁾.

Pentru aceasta el recomandă ca între muzician și poet să existe o strînsă colaborare, putînd astfel contribui la crearea dramei muzicale în sensul cel mai nobil cu putință. „Ar trebui — spune R. Wagner — să ajutăm ca opera de artă să încapă pe mîna pricepuților care o pot înțelege și aprecia, care o pot apăra“, considerînd că numai „actorii cîntăreți și compozitorii sînt aceia pe ale căror instincte artistice se bazează toate speranțele noastre legate de crearea marilor opere de artă, pentru că numai din voința acestora se poate naște, pe deplin realizată, drama muzicală“³⁷⁾.

Analizînd importanța muzicii, pentru că de la muzică pornește totul, pentru că ea dimensionează adevăratele laturi de trăire ale textului dramatic fiind „o artă a artelor“³⁸⁾, „un domeniu abstract, ceva între gramatică, aritmetică și gimnastică plutitoare, ea cerînd suflet și minte deopotrivă“³⁹⁾, constatăm că, în concepția wagneriană a dramei muzicale, aceasta nu trăiește numai prin sine, ci este în strînsă concordanță cu sensurile textului poetic, într-o desfășurare continuă, fără întreruperi marcate de arii și recitative cusute „cap la cap“, generînd așa-numita melodie continuă sau infinită.

Această melodie are, în cadrul discursului muzical, un rol esențial, Wagner emancipînd-o prin utilizarea perpetuă a cromatismelor, dîndu-i noi sensuri dramatice și expresie psihologică. Nu ariile și recitativele trebuie să capteze atenția ascultătorului, ci acesta trebuie să fie cucerit de însăși acțiunea dramatică și purtat pe muzică de-a lungul desfășurărilor scenice. Melodia wagneriană străbate întreaga operă și îmbracă de fapt forma declamației cîntate, urmărind accentele vorbirii, cu predominanța lirismului expresiei. În aceasta vede el de fapt „legă-

³⁴⁾ Wagner, Richard: *Über die Bestimmung der Oper*. In: *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, vol. IX, pag. 144.

³⁵⁾ Wagner, Richard: *Die deutsche Oper*. In: *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, vol. XII, pag. 3—4.

³⁶⁾ Wagner, Richard: *Über die Bestimmung der Oper*, pag. 151.

³⁷⁾ Wagner, Richard: *Op. cit.*, pag. 155.

³⁸⁾ Wagner, Richard: *Über die Musikdrama*. In: *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, vol. IX, pag. 303.

³⁹⁾ Wagner, Richard: *Über das Dirigieren*. In: *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, vol. VIII, pag. 274.

tura Muzicii cu sora sa rezonabilă Poezia, Verbul, ca o condiție de viață absolut necesară, indispensabilă" ⁴⁰⁾.

Melodia continuă este alcătuită dintr-o mulțime de motive special create, cu destinație și scop anume stabilite : de a simboliza și caracteriza eroi, acțiuni, obiecte și locuri legate de manifestările și viața eroilor dramei sale. Aceste teme, motive cu rol simbolic, au fost denumite de comentatori „leit-motive“ ⁴¹⁾, importanța și numărul lor în operele wagneriene crescând de la o lucrare la alta, asigurând astfel unitatea tematică a lucrării și concepției muzicale.

Tot pe această linie a unității tematiche și dramaturgice se înscrie și *Preludiul*, conceput ca o sinteză a dramei, care vine să înlocuiască vechea uvertură și care primește funcții dramaturgice speciale, concentrând acțiunea operei prin prezentarea tranșantă și detașată a celor mai importante teme „personaje“ ale acțiunii, în deplina veridicitate a situațiilor.

Factura intens simfonică a muzicii sale a determinat o nouă concepție și reevaluare a orchestrei în cadrul dramei muzicale. De la rolul ei de „monstruoasă chitară de acompaniat ariile“ ⁴²⁾, orchestra devine în mâna lui Richard Wagner un veritabil personaj principal, un fidel comentator al dramei, cadrul propice al desfășurărilor acțiunii dramatice. Simfonismul său asigură fluiditatea discursului neîntrerupt al muzicii, dând contur actelor și, totodată, în final, întregului. Susținând că în drama muzicală „orchestra și drama se vor afla într-un raport asemănător celui dintre corul tragic și acțiunea dramatică la greci“ ⁴³⁾, Richard Wagner tratează aparatul orchestral în toată complexitatea sa, conferindu-i noi dimensiuni prin subtilizarea timbrurilor instrumentelor, descoperind noi combinații. Prin intermediul orchestrei, Richard Wagner sugerează, creează impresii, ridicând arta orchestrației pe noi culmi. Nemulțumit de resursele contemporane, concepe el însuși noi instrumente (familia tubelor), menite să îmbogățească paleta orchestrală pe care o tratează discret, nuanțat și variat, activ și dinamic, ca pe un autentic personaj integrat în ansamblul acțiunii dramatice.

O nouă dimensiune îi dă Richard Wagner corului și rolului acestuia în drama muzicală. „În fața orchestrei și a importanței pe care a căpătat-o — spune el — corul, căruia opera de altfel i-a și făcut un loc pe scenă, nu mai are nimic din semnificația corului antic, el nu mai poate fi admis decât cu titlu de personaj activ și pretutindeni unde este necesar un asemenea rol, nu poate, de acum înainte, decât să stînjenească acțiunea, să pară de prisos, căci participarea sa ideală la acțiune a trecut pe de-a-ntregul asupra orchestrei“ ⁴⁴⁾.

⁴⁰⁾ Wagner, Richard : *Zukunftsmusik*. În : *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, vol. VII, pag. 130.

⁴¹⁾ Primul care a folosit termenul de leit-motiv a fost Hans von Wolzogen, mare admirator al lui Wagner, autorul unor cuprinzătoare analize consacrate vieții și creației compozitorului.

⁴²⁾ Wagner, Richard : *Zukunftsmusik*. În : *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, vol. VII, pag. 130.

⁴³⁾ Wagner, Richard : *Ibidem*.

⁴⁴⁾ Wagner, Richard : *Op. cit.*, pag. 130-131.

În ceea ce privește arhitectura și structura operelor, Richard Wagner adoptă forma tripartită, cele trei acte ale dramelor sale oferindu-i cadrul cel mai echilibrat al desfășurărilor acțiunii dramelor muzicale.

Trebuie să observăm însă că aceste elemente definitorii pentru stilul lui R. Wagner nu apar de la început. Aflate în germen în primele lucrări, ele se dezvoltă apoi în următoarele, cu maximum de eflorescență în cele create în ultima parte a vieții sale.

CREAȚIA INSTRUMENTALĂ, SIMFONICĂ ȘI VOCALĂ

În mod obișnuit, Richard Wagner este cunoscut numai prin opere, pe drept cuvânt cea mai valoroasă parte a moștenirii sale, lăsând de cele mai multe ori neobservată muzica instrumentală și orchestrală, premergătoare „marilor creații“.

Desigur, melomanului de rînd îi este scuzabilă o asemenea lacună : muzicianului profesionist însă, categoric, *Nu !*

Trebuie să avem în vedere faptul că Richard Wagner, în tinerețe, s-a hrănit cu muzică instrumentală și orchestrală, ceea ce explică apropierea de aceste genuri ce au marcat debutul său componistic. Evident că, odată precizat idealul său suprem, „drama muzicală“, i se va dedica total, abandonînd pentru totdeauna aceste genuri, care s-au înscris însă ca trepte de bază în ascensiunea sa componistică, în făurirea unui limbaj muzical nou și original.

Lista creațiilor lui R. Wagner este deschisă de *Sonata pentru pian și Cvartetul de coarde* ⁴⁵⁾, compuse în anul 1828, cînd tînărul muzician se afla sub îndrumarea lui Th. Weinlig. Tot acum elaborează *Uvertura în Si bemol major* pentru orchestră, cu lovituri de timpani — prima din seria lucrărilor sale ce a fost executată în public, la Leipzig, în decembrie 1830 ⁴⁶⁾.

Perioada următoare marchează o intensificare a eforturilor creatoare, dînd la iveală *Sonata pentru pian (Nr. 1) în Si bemol major, op. 1, Poloneza în Re major pentru pian la 4 mîini, op. 2, Fantezia pentru pian în fa diez minor și Sonata pentru pian (Nr. 2) în La major*, toate compuse în anul 1831. Deși aflate sub influența stilului beethovenian, lucrările evidențiază un talent autentic și o deplină stăpînire a arhitecturilor muzicale, alături de o timidă detașare din cadrul stilului tradițional.

Lucrările orchestrale din acești ani ai debutului său componistic : *Uvertura concertantă, în re minor (1831), și Marea uvertură concertantă în Do major (1832)* evidențiază o paletă orchestrală bogat colorată, inventivitate melodică și armonică, precum și un pronunțat simț al dramaturgiei muzicale.

⁴⁵⁾ Manuserisele celor două lucrări au fost pierdute.

⁴⁶⁾ Richard Wagner avea 17 ani.

Cu *Simfonia (I) în Do major* (1832), R. Wagner obține primul succes internațional, fiind executată în premieră la Praga (1832), ceea ce îl determină să înceapă *Simfonia (a II-a) în Mi major*, din care a realizat doar partea I.

Programatismul epocii romantice l-a atras și pe Richard Wagner în această perioadă, în care compozitorul încă nu era hotărât în drumul său artistic. *Uvertura „Polonia“* pentru orchestră (1832) este prima lucrare din această categorie. Ea a fost compusă sub puternica impresie produsă de evenimentele revoluționare poloneze din acei ani. Terminată în 1836, muzica uverturii este impregnată de melodii și ritmuri specifice muzicii poloneze. Pe un plan superior se află *Uverturile „Cristofor Columb“* (1835), *„Rule Britannia“* (1837) — ambele scrise pentru orchestră mare — și *„Faust“* (1840) pentru orchestră, în care R. Wagner este în posesia unui limbaj muzical complex, stăpîn pe arta sa. Tot acum au fost create și o serie de melodii, dintre care se remarcă cele *Șapte cîntece după „Faust“ de Goethe* (1832), liedul *Cei doi grenadieri* (1839), cele *Trei romante* (1840) pe versuri de V. Hugo și Ronsard, precum și cîteva coruri. În Elveția a creat cele *Cinci lieduri pe versurile Mathildei Wesendonck* ⁴⁷⁾ (1857—1858), foarte apropiate ca factură și expresie muzicală de opera *Tristan și Isolda*. *Îngerul, Reverie, Dureri, Stai liniștit, În seră*, iată titluri ce evidențiază problematica romantică, fiorul și pasiunea puternică de care erau cuprinși cei doi îndrăgostiți.

CREAȚIA DE OPERĂ

În muzica de scenă, Richard Wagner debutează în anul 1833, cînd schițează opera *Die Hochzeit* (Nunta) din care a realizat doar cîteva pagini, și anume: Introducerea orchestrală, un cor și un sextet, abandonînd-o definitiv, deoarece este puternic atras de basmul *Femeia șarpe* de Carlo Gozzi. Alcătuindu-și singur libretul ⁴⁸⁾, într-un timp foarte scurt reușește să compună muzica, realizînd prima sa operă: *Die Feen* (Zînele, 1833—1834) — operă romantică, în trei acte, relevînd predilecția sa pentru lumea basmului și a fantasticului ⁴⁹⁾. Lipsa de maturitate și experiență artistică însă își spun cuvîntul. Libretul nu conferă operei o dramaturgie încheată, iar personajele sînt tratate destul de superficial. Realizarea muzicală prezintă și ea aspecte contradictorii: pe de o parte stilul tradițional de operă italiană și germană, cu vădite aluzii la muzica lui Weber, pe de altă parte momentele de lirism și originalitate în conturarea unor desfășurări melodice, armonice și orchestrale, astfel că opera se înscrie în ansamblul creației wagneriene ca o primă experiență în domeniul teatrului muzical.

⁴⁷⁾ Pentru albumul Mathildei Wesendonck, R. Wagner a compus o *Sonată pentru pian* (1853) și *Cinci lieduri pe versuri de Mathilde Wesendonck*.

⁴⁸⁾ Richard Wagner este autorul tuturor libretelor operelor sale.

⁴⁹⁾ Zîna Ada se îndrăgostește de Arindal, un tînăr din lumea pămînteană, pe care cu răutate și cruzime îl supune unui șir neîntrerupt de încercări, din care el iese cu bine, rămînînd tot timpul încrezător în iubita sa.

În *Das Liebesverbot, oder die Novize von Palermo* (Dragostea interzisă sau Novicea din Palermo), mare operă comică în două acte (1834—1836), după comedia lui Shakespeare *Măsură pentru măsură*, Richard Wagner operează cu mai mult curaj în alcătuirea libretului, reușind să obțină o dramă cu conflicte puternice⁵⁰⁾. Concentrând acțiunea piesei în două acte, R. Wagner elimină momentele comice, păstrând doar pe cele dramatice, ceea ce duce la sporirea efectului scenic și la o desfășurare logică, echilibrată. În ceea ce privește muzica, se remarcă același stil tradițional, cu toate că numeroase episoade sînt de o valoare artistică incontestabilă.

Rienzi, der letzte der Tribunen (Rienzi, ultimul tribun, 1838—1840), mare operă tragică în cinci acte, după romanul istoric al scriitorului englez Edward Bulwer, poate fi considerată a treia și ultima operă pregătitoare în ascensiunea lui Richard Wagner spre drama muzicală. În același timp, poate fi considerată și prima mare operă a sa, nu numai sub aspectul amploarei și al dramaturgiei, ci mai ales din punctul de vedere al realizării muzicale, prezentîndu-ni-l pe autor în posesia întregului arsenal de mijloace de expresie specifice teatrului muzical. *Rienzi* constituie, de fapt, după afirmația compozitorului, „punctul de plecare al cuceririlor ulterioare ca dramaturg compozitor“⁵¹⁾.

Și nu întîmplător R. Wagner își intitulează lucrarea „mare operă tragică“, pentru că ea întrunește toate atributele unei drame puternice, a unei tragedii eroice de tip convențional. Construcția ei în acte bine conturate, cu numere tradiționale (uvertură, introducere, duet, terțet, cor, pantomimă și balet, arie, final) evidențiază preocuparea compozitorului de a crea o operă cît mai apropiată de stilul și gustul epocii⁵²⁾. Pornind de la libretul bine realizat, dar cu „o neglijență frapantă în vers și dicție“, după cum remarcă însuși Wagner⁵³⁾, conturînd însă o acțiune puternică⁵⁴⁾, cu situații dramatice în care eroii antrenează mase mari de oameni în acțiuni comune, încadrate în scene de amploare, R. Wagner reușește să creeze o muzică sugestivă cu accente eroice, apropiată de tradiția muzicii italiene (Spontini), dar în care apar și elemente ale stilului său din perioada următoare.

Cola Rienzi — eroul principal al operei — este un personaj bine conturat, cu un caracter puternic, integru, asemănător marilor eroi creați de Wagner, ulterior.

⁵⁰⁾ Guvernatorul orașului Palermo a decretat pentru locuitori interdicția de a iubi. Claudio încalcă această dispoziție, fiind arestat. Pentru eliberarea sa luptă sora sa Isabela, curajoasă și dîrză, fiind sprijinită de popor care ridiculizează grosolănia guvernatorului.

⁵¹⁾ Chamberlain, H. S.: *R. Wagner — Sein Leben und sein Werk*, Leipzig, 1908, pag. 267.

⁵²⁾ Lucrările realizate pînă acum îl apropiau considerabil de Rossini, Bellini, Donizetti și chiar Meyerbeer, fiind capabil oricînd să creeze astfel de opere.

⁵³⁾ Chamberlain, H. S.: *Op. cit.*, pag. 266.

⁵⁴⁾ Cola Rienzi, notar papal, reușește cu sprijinul maselor să răstoarne vremelnice domnia tirană a patricienilor, al căror lider era Stefano Colone. Profitînd de fiul său Adriano, îndrăgostit de Irena, sora lui Rienzi, Stefano Colone declanșează o aprigă luptă împotriva lui Rienzi. În această luptă este antrenat și poporul care, neorganizat, nesigur și necugetat în acțiunile sale, se lasă instigat de patricieni și dă foc cetății în care se aflau Rienzi, Irena și Adriano, toți pierînd mistuiți în flăcări.

Numeroase sînt elementele pe care R. Wagner le anunță în *Rienzi* și care vor deveni definitorii pentru stilul său. Cine nu deslușește în uvertură (o pagină simfonică de mare valoare și frumusețe), în partea de debut, atmosfera celestă din *Lohengrin* și *Parsifal*; sau ritmurile de marș (mult amplificate în scena de balet la sfîrșitul actului al II-lea) din *Tannhäuser* și *Maestrii cîntăreți din Nürnberg*; sau o anumită pre-dilecție pentru înlănțuiri melodice cromatice, alături de folosirea unor teme conducătoare ce prefigurează tehnica leit-motivelor; sau virtuozitatea scriiturii în general, a realizării scenelor de ansamblu (finalul actului al II-lea) în special?

Odată cu opera *Rienzi*, R. Wagner încheie perioada tatonărilor în găsirea unui drum propriu, și se lansează într-o activitate febrilă de reînnoire a structurii și expresiei artistice a operei, determinat și de mișcarea de idei revoluționare „Tînăra Germanie“ al cărei simpatizant era.

Acest nou drum este marcat de opera *Der fliegende Holländer* (Olandezul zburător, 1841)⁵⁵⁾, în care Richard Wagner, părăsind tematica istorică, trece în lumea legendei, a mitului, prilejuindu-i o uluitoare evoluție și reconvertire la poezie⁵⁶⁾ și simfonism. Povestea Olandezului zburător l-a fascinat pe Wagner, văzînd în drama acestuia propriul său destin, al „artistului prigonit, pradă tuturor furtunilor, care caută cu deznădejde să se apropie de sufletul poporului, să fie înțeles și iubit — și care pînă la urmă pricepe că nu-și va astîmpăra dorul, nu-și va găsi pacea și idealul decît în moarte“⁵⁷⁾.

Identificîndu-se cu personajul principal, Wagner izbuteste să realizeze un libret pe măsura exigențelor sale poetice și în concordanță cu idealul său artistic, trece peste prejudecățile și moda timpului și creează o primă dramă muzicală, structurată după principiile sale noi, reformatoare. Acțiunea, concentrată în trei acte, reține din fondul legendar popular doar aspectele legate de viața oamenilor, de complexitatea trăirilor lor, opera fiind dominată de chipul misterios și măreț în tristețe al Olandezului rătăcitor ce-și caută cu insistență răscumpărarea pe care numai o femeie, credincioasă pînă la moarte, i-o va putea dărui⁵⁸⁾.

Această legendă, cu dramatismul ei original, i-a permis compozitorului să-și realizeze multe din intențiile renovatoare. Libretului, ui-

⁵⁵⁾ În Franța, opera este cunoscută sub denumirea de *Le vaisseau fantôme* (Vasul fantomă).

⁵⁶⁾ „Cu Olandezul zburător începe cariera mea de poet și se termină cea de libretist de operă“. R. Wagner, *Eine Mitteilung an meine Freunde. Sämtliche Dichtungen und Schriften*, vol. IV, pag. 266.

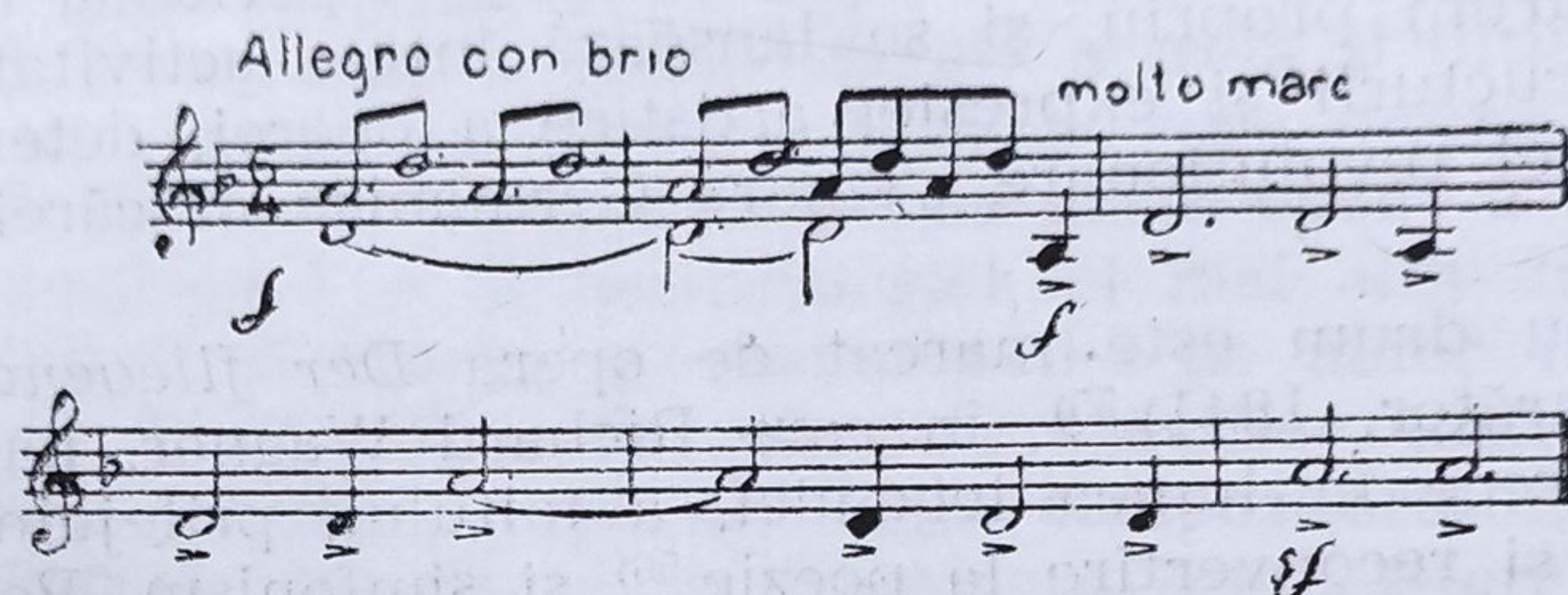
⁵⁷⁾ Ciomac, Em.: *Viața și opera lui R. Wagner*, București, Edit. Muzicală, 1967, pag. 32.

⁵⁸⁾ Daland, căpitanul unui vas norvegian, face un ultim popas înainte de a ancora acasă, unde îl așteaptă fiica sa Senta. Alături poposește corabia Olandezului zburător care, din șapte în șapte ani, acostează pentru a-și căuta eliberarea de blestem, pe care nu i-o poate aduce decît o soție credincioasă. Cei doi căpitani se întîlnesc, Daland vorbindu-i de fiica sa, Olandezul de bogățiile sale și de nefericirea sa, exprimîndu-și totodată dorința de a o cunoaște pe Senta. Tentat de bogățiile Olandezului, Daland îl invită acasă pentru a-i dărui de soție pe Senta, fiica lui, care îl așteaptă nerăbdătoare cîntîndu-și dorul și dorința de a izbăvi, prin dragostea sa, Olandezul rătăcitor al cărui vechi tablou îl privește.

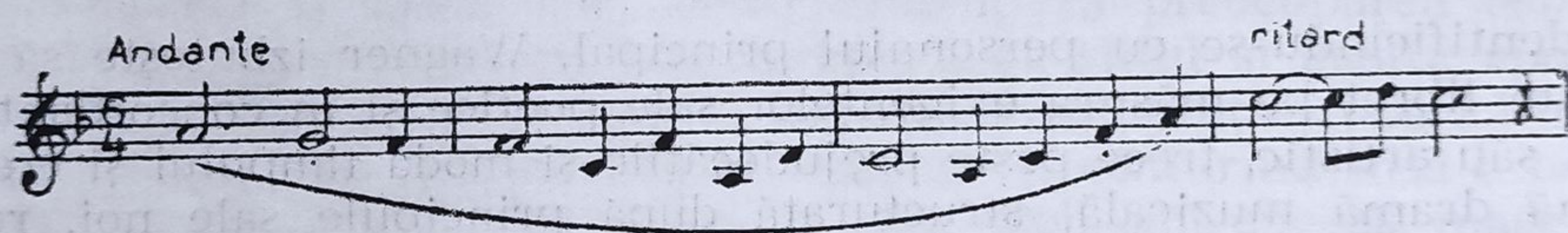


mitor de încheșat și de unitar alcătuit, i-a adăugat o muzică încadrată în structuri tradiționale, în fiecare scenă întrezărindu-se elementele noii dramaturgii muzicale. Reținem intenția inițială a compozitorului de a realiza o operă într-un singur act pentru a obține o perfectă unitate și o continuă desfășurare a discursului muzical⁵⁹). Aceasta l-a determinat să renunțe la fărâmițarea operei în numere, actele fiind divizate în scene.

Uvertura, tratată simfonic într-o manieră nouă, este alcătuită din ideile principale ale operei, constituindu-se ca un fel de sinteză a întregii opere. Scrisă după două luni de la compunerea operei, uvertura debutează cu patetica chemare a cornilor,



constituindu-se într-un veritabil leit-motiv, cel al „Olandezului zburător”. Uvertura cuprinde și alte astfel de teme, dintre care se remarcă leit-motivul furtunii, peste care se suprapune leit-motivul chemării spiritelor, leit-motivul Sentei,



cântecul marinarilor,



(continuare nota 58)

neîncetat. Erik, logodnicul său, anunță sosirea căpitanului care intră însoțit de Olandez. Rămăși singuri, la cererea Olandezului, Senta consimte să-i fie soție acasă, în timp ce însoțitorii Olandezului, pe vas, așteaptă plecarea într-o nouă călătorie ce o implora să renunțe la hotărârea ei. Surprinzându-i, Olandezul se crede înșelat și ordonă plecarea în larg. Pentru a-i dovedi nevinovăția, Senta, în timp ce corabia se îndepărtează, se aruncă în valuri — odată cu ea scufundându-se, în spiritele celor doi îndrăgostiți, reunite pentru vecie.

⁵⁹) Inițial, Wagner a gândit-o într-un singur act, revenind ulterior la forma tripartită pe care o menține în toate operele ce au urmat.

The musical score consists of several staves. At the top is a piano introduction. Below it are three vocal staves: Tenor I, Tenor II, and Bass. The lyrics for the vocal parts are:

Tenor I: *Steu-er-mann, lass'— die Wacht? Steu-er-mann, her — zu uns!*

Tenor II: *Steu-er-mann, lass'— die Wacht? Steu-er-mann, her — zu uns!*

Bass: *Komm, lass' die Wacht? Komm' her zu uns!*

Below the vocal staves is a piano accompaniment section marked with a piano (*p*) dynamic.

înrudit cu *Freischütz* de Weber, alături de altele care pot fi întâlnite de-a lungul desfășurărilor muzicale. Totuși, nu se poate vorbi încă de o anumită tehnică a leit-motivelor, ci numai de un început pe care îl va dezvolta în lucrările următoare.

Muzica, în ansamblul ei, cuprinde două sfere de idei, determinând totodată și expresia întregii opere. Prima e legată de natura misterioasă a Olandezului, cea de-a doua de duioșia și lirismul Sentei. Pe baza acestor contraste, Wagner își construiește muzica ce tinde spre o desfășurare continuă, realizând un fel de „compromis muzical între stilul operei tradiționale și stilul (simfonic, n.n.) ridicat la culmi de expresie și de posibilități al lui Beethoven”⁶⁰⁾.

Din operă se desprind ca deosebit de realizate: Uvertura (un adevărat poem simfonic), corurile marinarilor norvegieni (actul I și al III-lea), corul torcătoarelor (actul al III-lea) și, desigur, nu în ultimul rând,

⁶⁰⁾ Ciomac, Em. : Op. cit., pag. 38.

„Balada Sentei“⁶¹⁾ (din actul al II-lea) în care Wagner „concentrează germenii tematici ai întregii partituri“⁶²⁾.

Allegro ma non troppo

Jo ho hoe! Jo ho ho hoe! Ho ho hoe!

Jo hoe! Tröst ihr das Schiff im

See-re an, blut-rot die Se- gel, schwarz der Mast? Auf

În ceea ce privește limbajul armonic, polifonic, ritmic și orches-tral, Wagner nu oferă încă elemente surprinzătoare, menținându-se în general în limitele stilului tradițional din care transpar unele încer-

⁶¹⁾ Senta este prima din seria eroinelor wagneriene, caractere nobile, pu-ternice, dîrze și neînficate, gata de a se sacrifica de dragul ființei iubite.

⁶²⁾ Wagner, R.: *Eine Mitteilung an meine Freude*. In: *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, vol. IV, pag. 323.

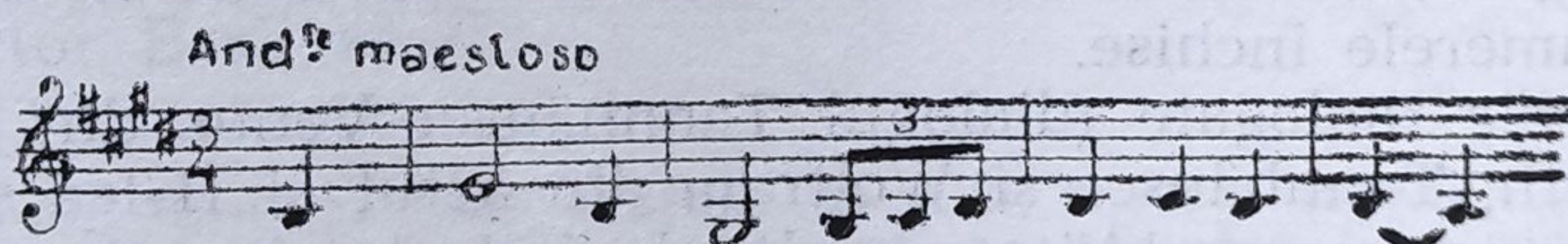
cări destul de timide de evadare, acestea vizînd în special cromatismul, modulația și culoarea orchestrală, determinate de sensul expresiei poetice.

Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg (Tannhäuser și întrecerea cîntăreților din Wartburg, 1845), mare operă romantică în trei acte, reprezintă incontestabil un evident progres față de *Olandezul zburător*, atît din punct de vedere al realizării poetico-muzicale, cît și din punct de vedere al concepției dramaturgice.

Consecvent concepției sale estetice și filosofice, Wagner se adresează din nou legendei, acțiunea operei⁶³⁾ evidențiind ideea „ispășirii, a sacrificiului în numele biruirii egoismului și a iubirii de sine⁶⁴⁾, a împlinirii dragostei prin moarte. Și în această operă se pare că Wagner se regăsește pe sine în dualismul sufletesc al lui Tannhäuser, care oscilează între puritatea dragostei caste și cea profană pămînteană, aflîndu-și liniștea doar în moarte, însoțindu-și logodnica, devotată și iubitoare pînă la sacrificiu.

Remarcabilă prin realizarea poemului și a acțiunii dramatice, opera *Tannhäuser* aduce noi elemente specifice stilului și concepției sale novatoare.

Astfel, uvertura de factură romantică îmbracă forma de preludiu tripartit — fiind construită mult mai riguros decît cele anterioare. Aici se poate vorbi de o mai accentuată folosire a leit-motivelor, pe care Wagner le utilizează aproape generalizat de-a lungul operei, conferind partiturii muzicale unitate simfonică și logică în dramaturgie. Numărul acestora crește considerabil⁶⁵⁾, cele mai importante fiind: leit-motivul pelerinilor cu care debutează Uvertura,



⁶³⁾ De șapte ani, cavalerul Tannhäuser petrece în grota zeiței Venus, năzuind după țara copilăriei fericite, eliberarea fiind obținută doar la invocarea fecioarei Maria. Astfel, Venusbergul se prăbușește și Tannhäuser se trezește în apropiere de Wartburg. Landgraful, înconjurat de nobili și cîntăreți, recunoaște în Tannhäuser pe vestitul trubadur Heinrich, invitîndu-l la castel unde va avea loc întrecerea poezilor și cîntăreților. În fața curtenilor evoluează, printre alții, Wolfram von Eschenbach și Walther von der Vogelweide, preaslăvind în cîntecele lor iubirea preacurată. Numai Tannhäuser, în cîntul său, preamărește dragostea Venerei, atrăgîndu-și astfel ura celorlalți cavaleri, care îl condamnă la moarte. Intervine Elisabeta, fiica Landgrafului și logodnica sa, salvîndu-l în speranța că își va ispăși păcatul. Tannhäuser pleacă în pelerinaj la Roma pentru a obține iertarea. Dar în zadar. Ceata pelerinilor se întoarce fără el. Zdrobită de durere, Elisabeta se dăruie morții, rugîndu-se pentru pelerinul chinuit. În fața sicriului ei, Tannhäuser trece în neființă urmînd-o, în timp ce de la Roma sosește vestea înfloririi Toiagului pontifical, semn al mîntuirii lui.

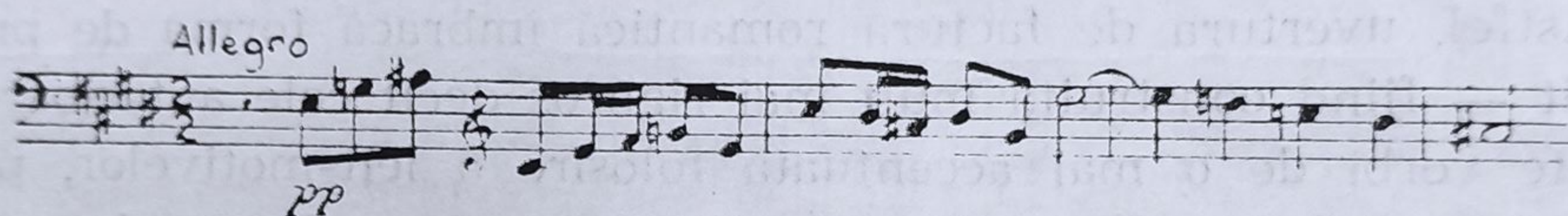
⁶⁴⁾ Druskin, M. S. : *Richard Wagner*, București, Edit. Muzicală, 1961, pag. 41.

⁶⁵⁾ Numărul lor nu poate fi stabilit cu precizie, deoarece muzicologii nu au ajuns încă la un punct de vedere comun.

prezentat frecvent de-a lungul operei, în mai multe ipostaze melodice, urmat imediat de leit-motivul pocăinței cu expresia sa dureroasă,



care apoi se suprapun și se contopesc; leit-motivul voluptății, elementul de bază al secțiunii centrale a uverturii,



leit-motivul blestemului, al pocăinței ș.a.m.d.

Este interesant de observat cum muzica operei *Tannhäuser* are o desfășurare mult mai logică, într-o curgere continuă, compozitorul operând cu curaj și siguranță în cadrul celor trei acte pe care le împarte în scene, renunțând, într-o mult mai mare măsură decât în operele anterioare, la numerele închise.

În scenele dialogate (dialogul *Tannhäuser-Venus* din actul I, terțetul *Elisabeth, Tannhäuser și Wolfram* din actul al II-lea ș.a.), Wagner obține o mai mare mobilitate, subordonându-le fluxului continuu al discursului muzical. Chiar și cunoscutul „Imn închinat zeiței Venus”⁶⁶⁾, cântat de *Tannhäuser* (în actul al II-lea), nu mai este o arie, ci urmează într-o bună măsură estetica declamației cântate wagneriene. În special în actul al treilea, Wagner atinge modalitățile dramei muzicale. Povestirea lui *Tannhäuser*, celebra „*Romserzählung*”⁶⁷⁾, una dintre cele mai frumoase pagini muzicale create de Wagner, se remarcă tocmai prin calitățile sale dramatice, prin perfectă legătură realizată între muzică și text.

De remarcat, de asemenea, noutatea înlănțuirilor armonice, apropiindu-se treptat și sigur de coloritul din *Tristan* printr-o abordare mai consecventă a cromatismului, prin intensificarea simfonismului și prin sporirea rolului orchestrei în reliefarea trăirilor interioare ale eroilor.

Se cuvine subliniat și caracterul pictural al muzicii lui Wagner, în *Tannhäuser* fiind realizate minunate tablouri sonore inspirate de

⁶⁶⁾ Hanslick îl considera slab și banal !

⁶⁷⁾ Povestire de la Roma.

natura legendară și fantastică în care se desfășoară acțiunea. Și credem că nu greșim dacă vom afirma că elemente ale limbajului muzical impresionist își fac apariția, în germene, desigur, aici, în muzica lui *Tannhäuser*.

Cu *Lohengrin* (1848), operă romantică în trei acte, Wagner urcă încă o treaptă în lumea ideală a muzicii sale. Ca și în *Tannhäuser*, sur-sa de inspirație o constituie legende populare medievale (sec. IX-XIII), libretul construindu-se pe temeiul acestora. Ideea sacrificiului, a purității morale, a împlinirii dragostei prin moarte transpare și din operă cu o deosebită forță. În *Lohengrin*, principiile dramei muzicale sînt mult mai net clarificate, atît în privința subiectului, a formei de realizare, cît și a mijloacelor de expresie.

Păstrînd doar principalele elemente ale legendei⁶⁸⁾ și renunțînd la aspectele istorice, Wagner își realizează poemul punînd un mai mare accent pe conturarea psihologică a personajelor, pe conflictul interior sufletesc, creîndu-și posibilitatea unor tratări simfonice corespunzătoare.

Și aici autorul se regăsește în figura legendarului Lohengrin⁶⁹⁾, reliefînd în special „Neputința firii omenești de a ține un contact prelungit cu Idealul, cu Supranaturalul”⁷⁰⁾. Poemul, scris cu multă noblete și sensibilitate, este de o înaltă valoare artistică, determinînd tonul elevat și pur al muzicii ce se detașează prin calități mult mai frapante decît în lucrările precedente.

De la prima pagină a partiturii, ascultătorul este surprins de nou-tatea introducerii orchestrale, de preludiu (înlocuitorul uverturii): „o invenție a lui Wagner, de un efect impresionant”, atît prin concepția arhitecturală — „un imens crescendo lent care, după ce a atins cel mai înalt grad de forță sonoră urmărind progresia inversă se întoarce la punctul de unde a plecat și se stinge într-un murmur armonios aproape imperceptibil”⁷¹⁾ —, cît și prin forța de sugestie și expresie, prin nou-tatea limbajului orchestral, „o minune de instrumentație”, după cum a numit-o Hector Berlioz⁷²⁾.

⁶⁸⁾ Elsa de Brabant este acuzată de a-și fi ucis fratele (transformat de vrăjitoarea Ortruda în lebedă), urmînd a fi condamnată la moarte, dar putînd fi salvată de un cavaler care ar cuteza să-l înfrunte în duel pe temutul Telramund, soțul Ortrudei. În vis, Elsa are imaginea salvatorului ei, cel care-i va dovedi nevinovăția. Chemat prin trîmbiți, cavalerul se înfățișează venind într-o barcă trasă de o lebedă, cerînd Elsei să-i fie soție, fără a-l întreba vreodată cine este și de unde vine. Elsa, îndemnată de Ortruda, în noaptea nunții adresează soțului ei întrebarea fatală „Cine ești și de unde vii?” În fața regelui, cavalerul își descoperă identitatea. Este Lohengrin, fiul lui Parsifal, cavaler al Graalului, de la mănăstirea Monsalvat. La chemarea sa, din înaltul cerului coboară un porumbel alb care dezleagă vraja: lebăda dispare sub ape, în timp ce Gottfried, fratele Elsei, urcă pe țărm îmbrățișîndu-și sora. În același timp, trasă de porumbel, barca cu Lohengrin se îndepărtează. Surprinsă, Elsa scoate un țipăt sfișietor și se prăbușește neînsuflețită la picioarele fratelui său.

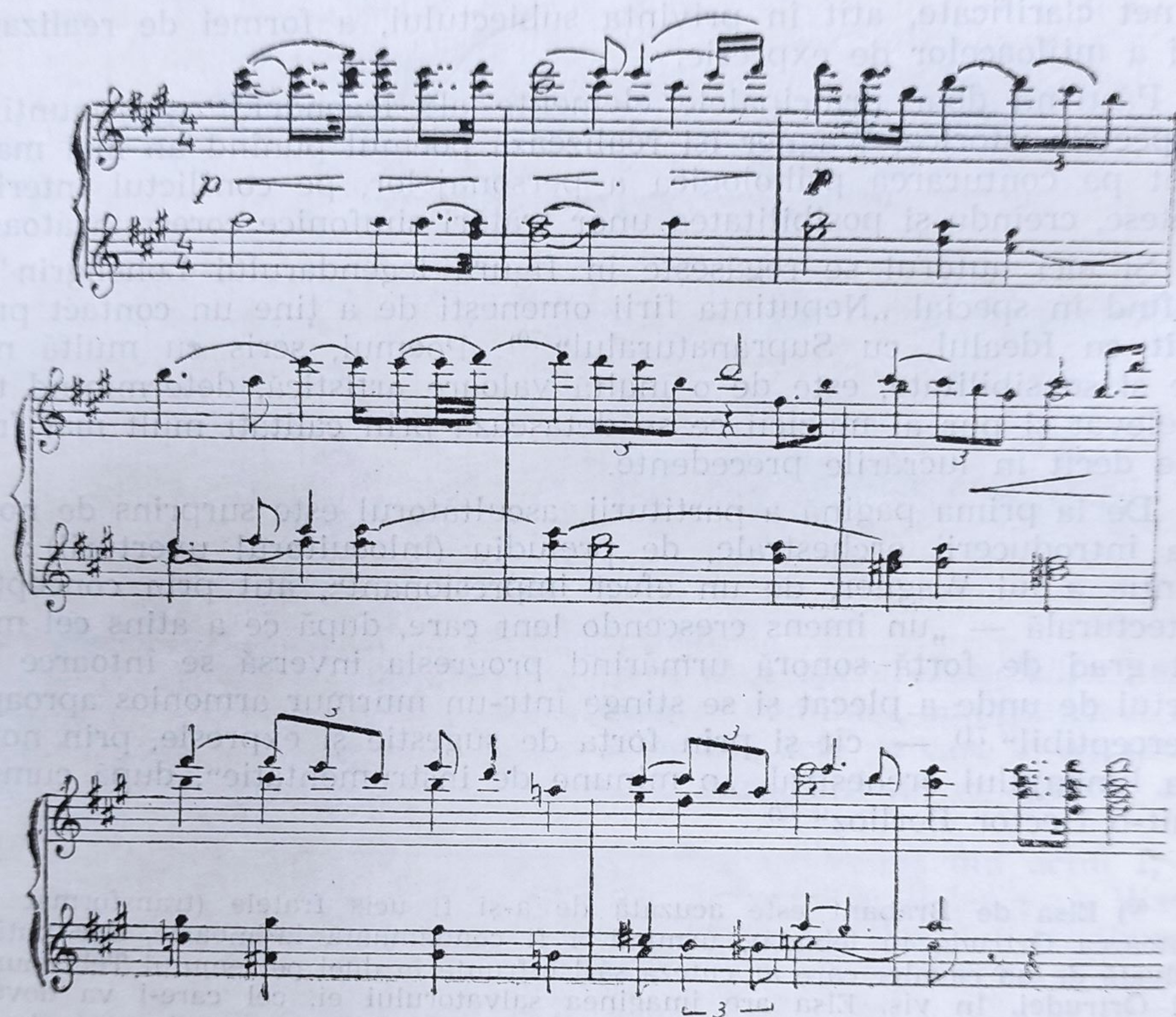
⁶⁹⁾ „*Lohengrin* ilustrează situația artistului modern în societatea actuală”, explică Wagner în *Mesaj prietenilor mei* (*Sämtliche Schriften und Dichtungen*, vol. III) neînțeles și respins brutal de opacitatea contemporanilor.

⁷⁰⁾ Ciomac, Em.: Op. cit., pag. 56.

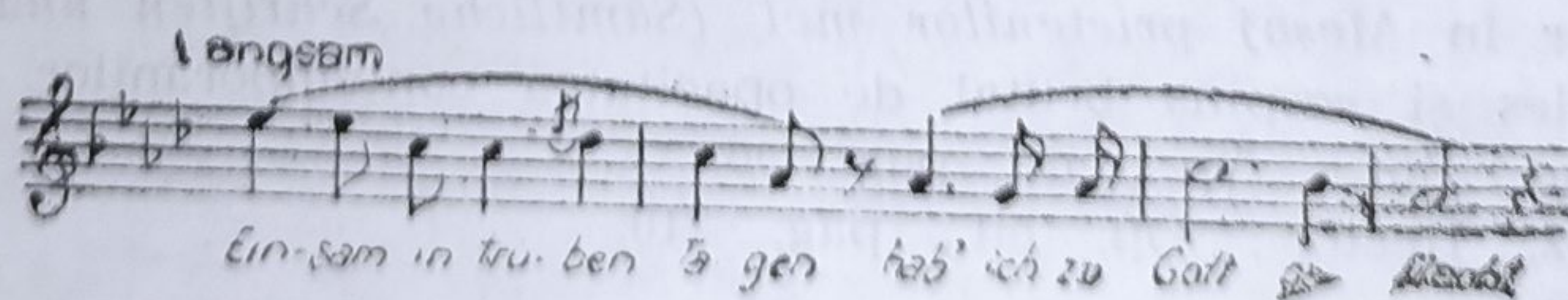
⁷¹⁾ Berlioz, Hector: Op. cit., pag. 210.

⁷²⁾ Ibidem.

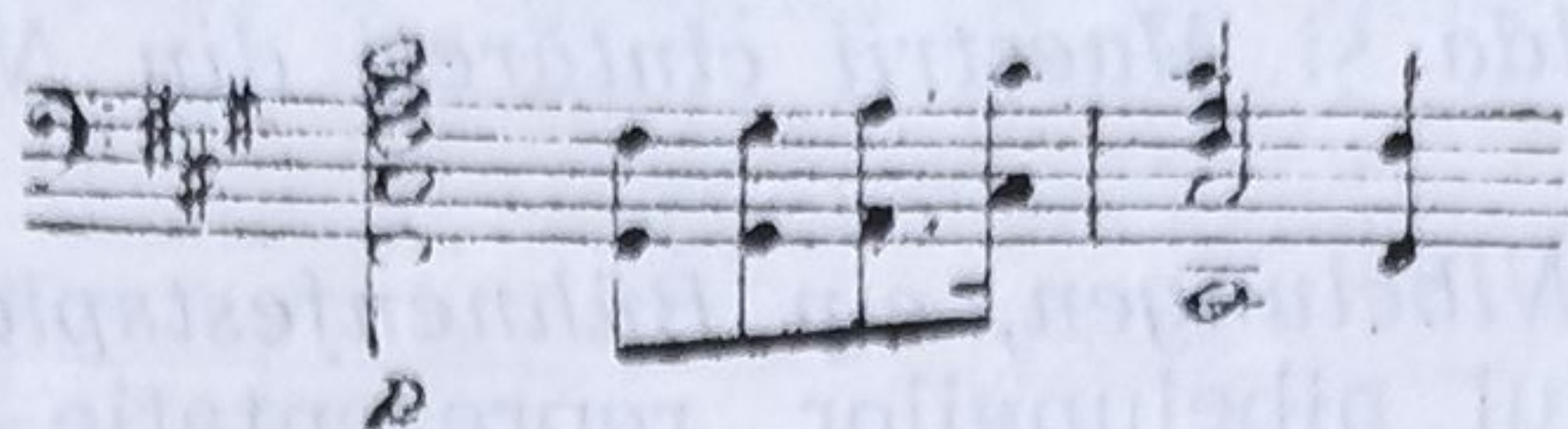
Cu și mai multă conștiință de sine și siguranță, R. Wagner instaurează noile principii ale dramei muzicale, pe care le aplică consecvent încă de la început, din acest preludiu în care sintetizează desfășurarea dramei, construindu-l pe temeiul a trei teme desprinse din acțiunea muzicală (Povestea Graalului din actul al III-lea, scena a II-a), ce se înlanțuie cu o logică și unitate a expresiei desăvârșite. Întregul preludiu este dominat de atmosfera celestă, de lumea lui Lohengrin încadrată de leit-motivul Graalului, expus la început și la sfârșit,



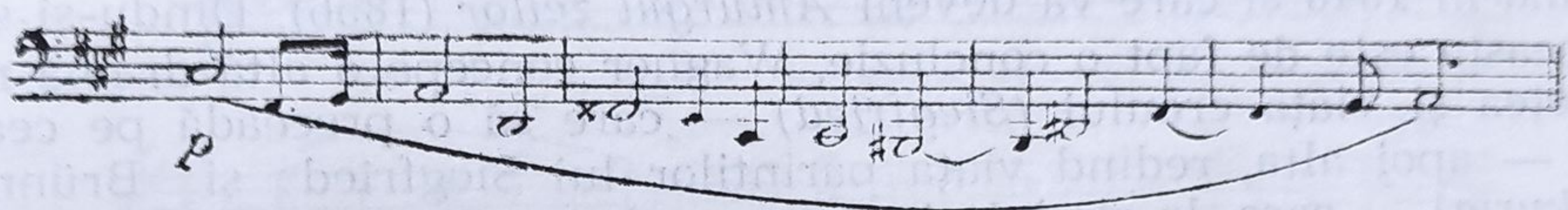
în registrul înalt al viorilor, divizate în patru, în tonalitatea La major, cu excepția punctului culminant pe care îl atinge în secțiunea centrală, pentru ca apoi, recurent, să se întoarcă la sonoritățile inițiale. Pe parcursul desfășurării muzicale apar și alte teme conturate și individualizate, cu rol și fizionomie proprie în cadrul acțiunii. Astfel amintim tema Elsei,



tema întrebării interzise,



și a jurământului, reprezentînd personajele pozitive (Lohengrin și Elsa) și acțiunile lor, alături de cele care caracterizează grupul personajelor negative (vrăjitoarea Ortruda și soțul ei Telramund), cu desenul lor melodic colțuros și cu ritmuri capricioase (scena întâi din actul al doilea), reluate în momentele în care sînt prezentate uneltirile lor (răzbu-narea Ortrudei), ca de pildă, tema Ortrudei sau a perfidiei.



În *Lohengrin*, Wagner dizolvă numerele închise în curgerea continuă a desfășurărilor muzicale. Opera are, de acum, structura dramei muzicale, alcătuită consecvent din preludiu și trei acte divizate în scene. Cu toate acestea, în *Lohengrin* se pot încă delimita unele scene de ansamblu (cvintetul din actul întâi), dialoguri (Ortrude-Telramund, scena întâi din actul al doilea și Elsa-Lohengrin, în scena a doua din actul al treilea) și monologuri (visul Elsei, scena a doua din actul întâi, și Povestea Graalului, din scena a treia din actul al treilea, embrionul tuturor dezvoltărilor temafice).

Nici în *Lohengrin* nu se poate vorbi încă de o anumită tehnică a leit-motivelor, cu toate că numărul lor este nu atît de mare pe cît este de important. Wagner adîncește în această operă analiza psihologică, creînd cu mijloacele de care dispune o lume nouă, conferind personajelor și acțiunilor lor trăsături realiste. În acest context, leit-motivele sînt utilizate cu mai multă subtilitate, prin ele realizîndu-se adevărate dezvoltări simfonice (exemplu : preludiul), muzica operei cîștigînd în unitate și forță de expresie.

Se cuvine a fi menționat rolul sporit al orchestrei — de comentator constant și fidel al desfășurărilor dramatice — pătrunzînd adînc în psihologia personajelor, pe care o reliefează printr-o măiestrită rafinare a timbrurilor și a complementariilor tematice orchestrale.

Cu *Lohengrin*, R. Wagner încheie o etapă importantă a vieții și creației sale — cea a acumulărilor —, pășind într-alta (pe care unii ar numi-o „de maturitate“), a marilor împliniri artistice (poetico-muzicale) și filosofice. În această a doua etapă, pe care o numim „Perioada elvețiană“ (1849—1858), în ciuda numeroaselor greutăți materiale, frămîntări și a zbuciumului sufletesc, R. Wagner își desăvîrșește marile opere filosofice și estetice, iar în creația muzicală aplică cu deplină consecvență noile principii ale dramei muzicale. Loc al unor profunde meditații,

Elveția a fost pentru Wagner mediul și cadrul ambiant al ducerii la îndeplinire a unor proiecte îndrăznețe, unice prin dimensiunea și semnificația lor, elanurile sale creatoare concretizându-se în *Inelul Nibelungilor*, *Tristan și Isolda* și *Maestrii cîntăreți din Nürnberg* — iar peste cîțiva ani *Parsifal*.

Der Ring des Nibelungen, ein Bühnenfestspiel für drei Tage und eine Vorabend (*Inelul nibelungilor*, reprezentație solemnă pentru trei zile și un prolog), poate fi apreciat drept capodopera capodoperelor wagneriene, unul dintre cele mai cutezătoare planuri de creație din istoria culturii muzicale, devenind obsesia dominantă a vieții compozitorului începînd cu anul 1846, pe vremea cînd Wagner era șef de orchestră la curtea din Dresda. Din ce în ce mai pasionat de eposul național german, ca și alți scriitori germani, Wagner cercetează vechile epopei germane, apoi celebra culegere *Edda*⁷³⁾ și unele scandinave, schițînd poemul unei drame intitulate *Moartea lui Siegfried*, pe care o termină în 1848 și care va deveni *Amurgul zeilor* (1856). Dîndu-și seama că aceasta este de fapt o concluzie, Wagner concepe o altă dramă redînd tinerețea și viața eroului (*Siegfried*) — care să o preceadă pe cea inițială — apoi alta, redînd viața părinților lui Siegfried și Brünnhilde (*Walkyria*) — care, la rîndul ei, să preceadă pe *Siegfried* — și, în sfîrșit, prologul (*Aurul Rinului*). Astfel s-a născut *Inelul Nibelungilor*, al cărui poem a fost definitivat în 1852, într-un timp foarte scurt (aproape un an), fiind rezultatul unei munci încordate și titanice, dublată de o pasiune și putere de muncă fără precedent, Wagner trecînd apoi la realizarea muzicală.

Acțiunea *Inelul Nibelungilor*, extrem de complexă și de complicată, își propune să glorifice faptele pline de eroism și cutezanță ale neînfricatului erou popular german Siegfried, un Făt-Frumos german⁷⁴⁾, eliberatorul omenirii de păcatul aurului, al lăcomiei și înavuțirii.

Atotcuprinzătoare, acțiunea Tetralogiei se petrece în cele trei zone ale existenței legendare : Walhalla (tărîmul sfînt al zeilor), în Nibelheim (împărăția nibelungilor, a piticilor, ființe ale întunericului, ale adîncului pămîntului) și pe pămînt (în lumea oamenilor, a naturii mărețe și impetuoase din preajma Rinului). Cele trei lumi, cu cele trei categorii de ființe : suprapămîntene, subpămîntene și pămîntene, se întrepătrund, se condiționează în acțiunile lor, sînt convergente și divergente în funcție de idealul în virtutea căruia se acționează.

Pentru realizarea muzicală a acestui amplu poem, R. Wagner aplică cu mai multă consecvență principiile sale de creație, afirmate din ce în ce mai cutezător în lucrările anterioare.

Astfel, *Das Rheingold* (*Aurul Rinului*, 1854) — operă concepută ca un prolog la trilogia : *Walkyria*, *Siegfried* și *Amurgul zeilor* — este alcătuită din preludiu și patru tablouri de o foarte unitară concepție dramaturgică și muzicală. Preludiul operei se naște și curge într-o des-

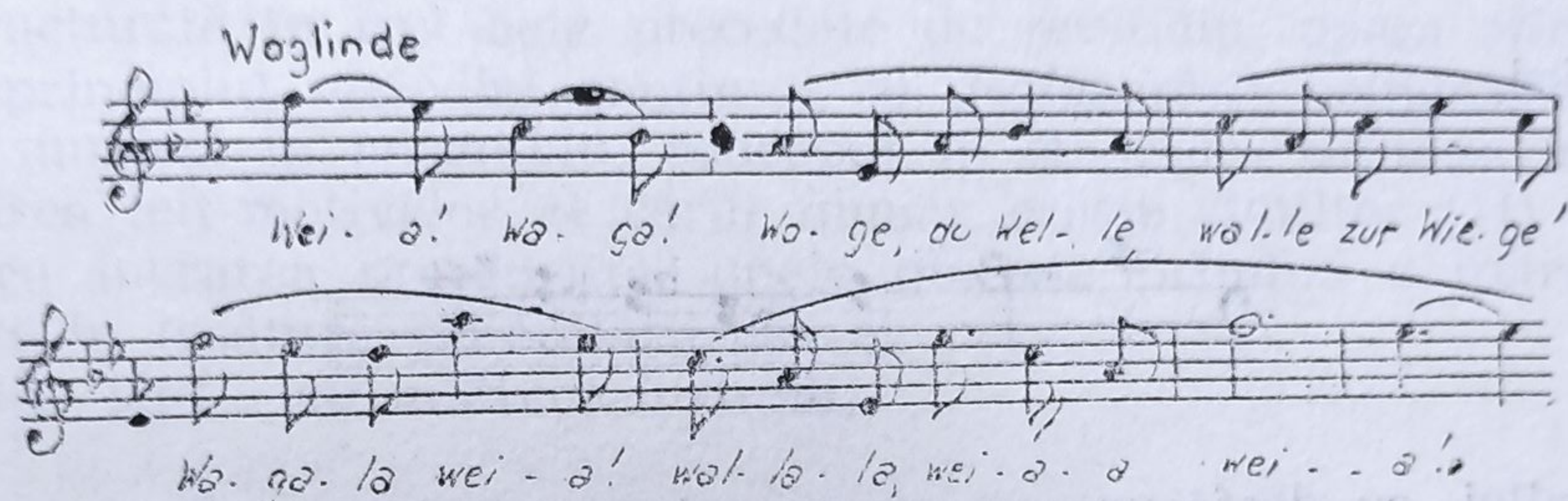
⁷³⁾ *Edda* scandinavă, o culegere de legende eroice și povestiri mitologice germane, de unde Wagner împrumută personaje și acțiuni ale acestora pe care, alături de cele din poemul *Nibelungilor*, le folosește în Tetralogie.

⁷⁴⁾ Ciomac, Em. : Op. cit., pag. 106.

fășurare lentă și maiestuoasă, asemeni Rinului ale cărui ape nu cunosc furtunile. Unitatea muzicală aici este asigurată de tonalitatea Mi bemol major, pe acordul căruia se construiește leit-motivul naturii,

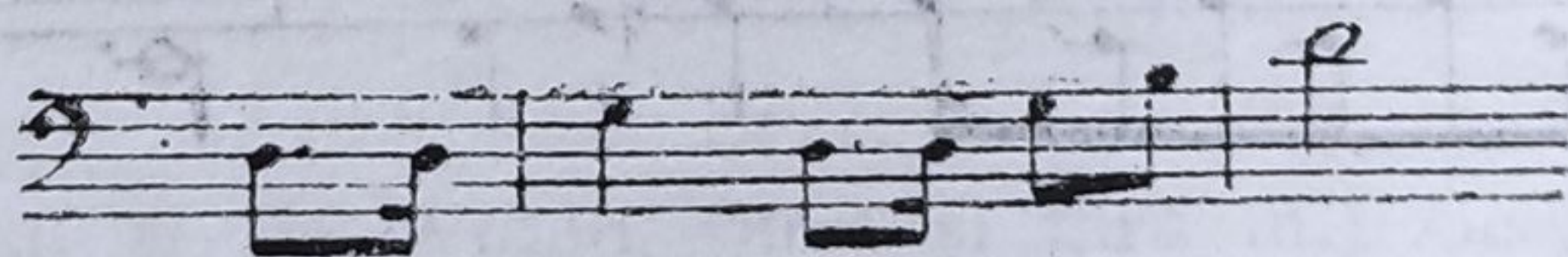


rămânând dominantă de-a lungul întregului preludiu (136 măsuri) într-o amplificare continuă și gradată, sugerînd armonia primordială, dinaintea declanșării dramei ⁷⁵⁾. Cîntul fiicelor Rinului



se naște din preludiu și marchează începutul primului tablou, desfășurat într-un ritm alert, generat de situațiile dramatice ale poemului. Curgerea continuă a acțiunii muzicale (cele patru tablouri se înlanțuie fără întrerupere), după principiul melodiei infinite, trădează procedee și mijloace de expresie specifice. Se evidențiază în special numărul mare de leit-motive utilizate (33 după Julius Burghold) ⁷⁶⁾, create în modalități caracteristice de mare plasticitate și forță de sugestie.

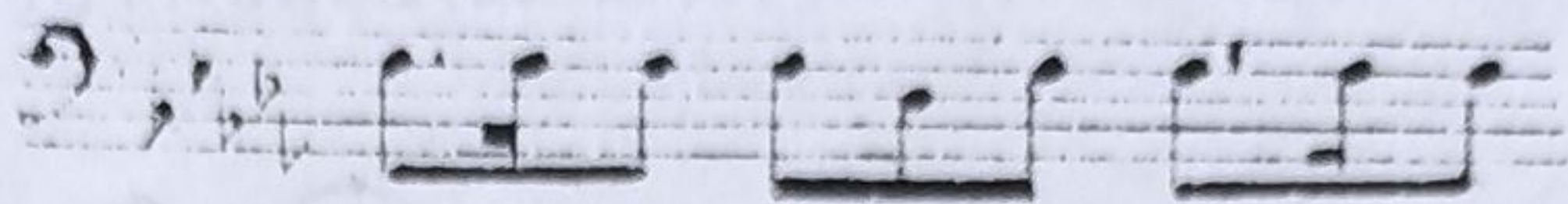
Iată, spre exemplu, leit-motivul aurului Rinului — derivat din cel al naturii,



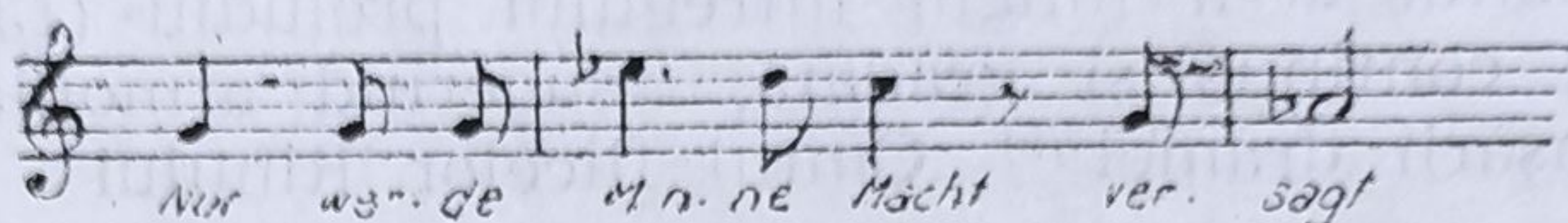
⁷⁵⁾ Rinul păstrează în adîncuri aurul strălucitor și dătător de frumusețe, păzit de trei ondine, fiice ale Rinului (Woglinde, Wogunde și Flosshilde). Inofensiv, atît timp cît este neîntinat, aurul va conferi putere celui ce îl va poseda, cu condiția să renunțe definitiv la dragoste. Piticul Alberich din Nibelheim reușește să fure din adîncuri comoara din care își făurește un inel și un coif, stăpînind tiranic în împărăția lui. În apropierea Rinului se află Walhalla, lăcașul zeilor Wotan și Fricka, construit de doi uriași Fasolt și Fafner în schimbul zeiței Freia, cea care îi hrănea pe zei cu mere de aur, menținîndu-i veșnic tineri și frumoși. Neputînd renunța la tinerețe și dragoste, zeii caută un alt preț. Aurul. Astfel coboară în Nibelheim, îl prind pe Alberich și-l duc la suprafață, luîndu-i comoara în schimbul libertății, asupra lor abătîndu-se blestemul piticului: să piară cel ce va purta inelul și va stăpîni comoara! Cu prețul aurului furat, zeii plătesc datoria. Gigantii se luptă pentru comoară și Fafner îl ucide pe fratele său Fasolt. Transformat în balaur, Fafner se ascunde — ducînd cu el comoara — într-o grotă unde se cufundă într-un somn adînc.

⁷⁶⁾ Wagner, R.: *Der Ring des Nibelungen*, Text mit den hauptsächlichsten Leitmotiven und Notenbeispielen, von Julius Burghold, Mainz, B. Schott's Söhne.

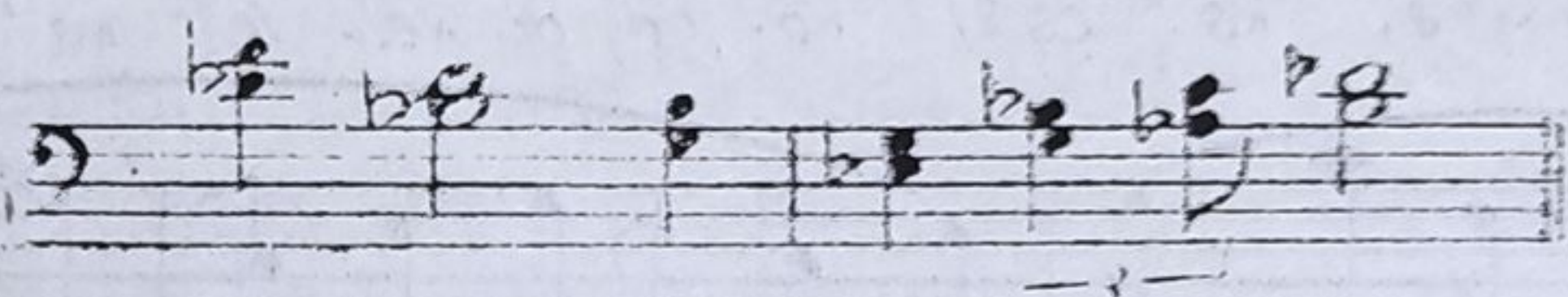
al nibelungilor, cu aspectul său colțuros,



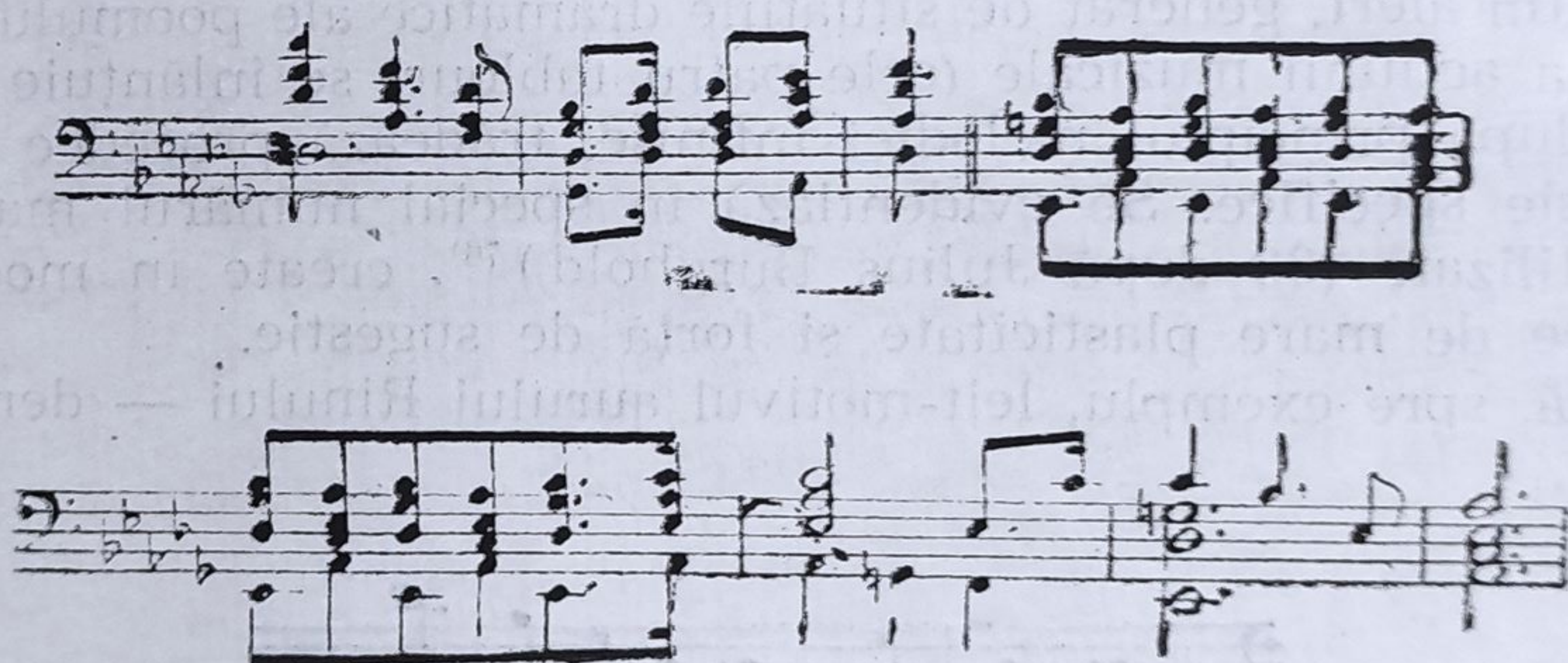
al renunțării (la dragoste),



al inelului,



al Walhallei, cu desfășurarea sa armonică creînd impresia monumentalității și măreției,



alături de celelalte care apar pe parcursul discursului muzical, contribuind la unitatea tematică a operei.

Caracteristice sînt și scenele descriptive; poezia naturii și ambianța feerică au dat naștere unor tablouri sonore sugestive, compozitorul utilizînd o foarte bogată, variată și originală paletă orchestrală⁷⁷⁾. Aceasta a fost determinată și de caracterul simfonic al operei, dedus din dezvoltarea continuă a motivelor, din desfășurarea neîntreruptă a discursului muzical, din adîncirea analizei psihologice, din rolul sporit al comentariului orchestral, din amploarea sonoră și din factura armonică simplă dar colorată, ce se revarsă asupra tuturor celor ce o ascultă.

Die Walküre (*Walkyria*, 1856), prima operă a trilogiei *Inelul Nibelungilor* (ce urmează *Aurului Rinului*), impresionează prin tragismul

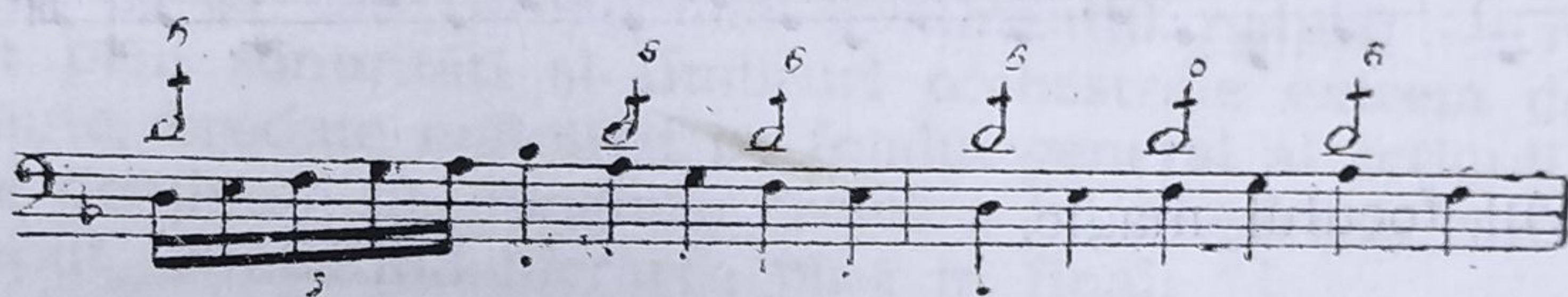
⁷⁷⁾ În final, pentru obținerea unor efecte speciale, Wagner folosește corzile divizate în zece, cărora le adaugă șase harpe.

ei dominant și concentrează momentele cele mai caracteristice ale stilului muzical wagnerian.

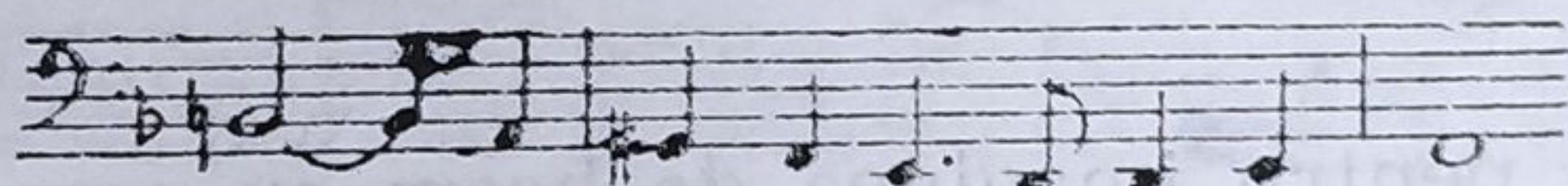
Remarcabilă prin dramatismul său, acțiunea operei ⁷⁸⁾ determină concentrarea atenției compozitorului asupra trăsăturilor caracterologice ale personajelor, asupra psihologiei acestora — urmărind în special sensul uman al acțiunilor lor, în lupta pentru dragoste și fericire. Deși cea mai mare parte a scenelor se desfășoară în natura maiestuoasă și ferică, Wagner nu insistă prea mult asupra descrierilor, accentuând însă redarea veridică, uneori exagerat de amănunțită, detaliile poemului determinând unele lungimi ⁷⁹⁾ ce se constituie drept minusuri în ansamblul general al creației. Cu toate acestea, opera ne apare ca o adevărată împlinire a creației wagneriene, adevărat model de fuziune a muzicii cu poezia, de fecundare a potențelor tematice în cadrul unei tragedii de mare forță expresivă, într-o continuă desfășurare simfonică.

Structurată în trei acte precedate de preludiu, opera afirmă consecvent principiul melodiei continue, al desfășurării neîngrădite a discursului muzical în ansamblu, conceput în structură unitară, asigurată de folosirea leit-motivelor al cărui număr crește simțitor (44) în comparație cu lucrarea precedentă, unele din ele primind o extremă însemnătate în țesătura generală a operei.

Astfel sînt : leit-motivul furtunii,



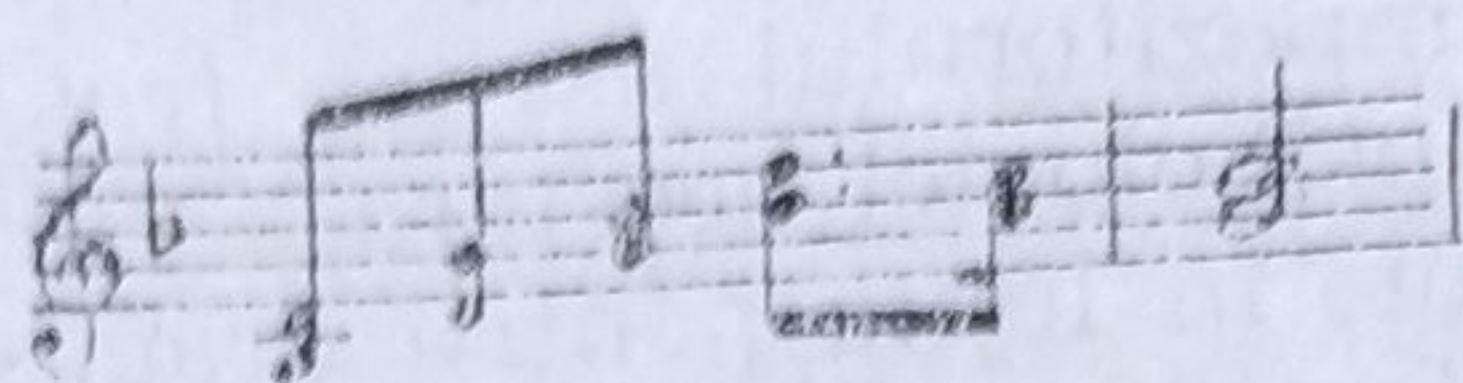
ce se constituie drept element generator al preludiului și fundament al unor dezvoltări simfonice măiestrite, leit motivul lui Siegmund,



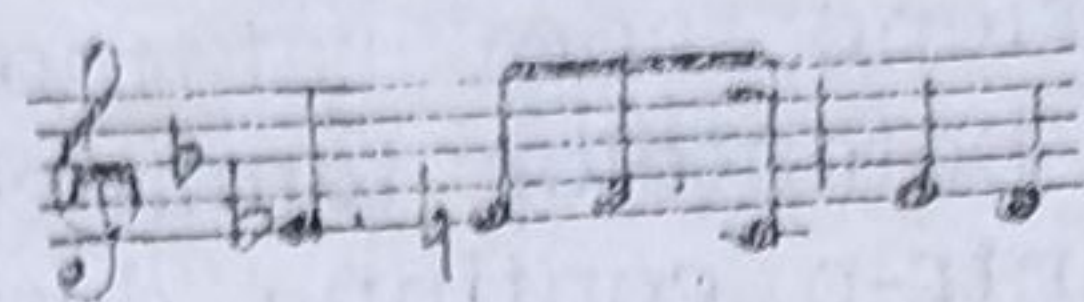
78) Siegmund, fiu al lui Wotan, rănit și fără mijloace, se adăpostește într-o locuință primitivă din pădure. Aici îl găsește Sieglinde, stăpîna casei, soția lui Hunding, și ea fiică a zeului. Cei doi frați se regăsesc, se îndrăgostesc, dăruindu-se (incestuos) unul altuia. Între cei doi bărbați — Siegmund și Hunding — va avea loc o luptă pe viață și pe moarte. Wotan hotărăște sorții izbînzii, trimițînd-o pe Brünnhilde, neînfriată Walkyrie, să-l sprijine pe Siegmund. Dar Fricka, soția lui Wotan, află că Siegmund și Sieglinde au încălcat legile sfinte ale căsătoriei și cere zeului pedepsirea lor cu moartea. Astfel că Wotan își schimbă hotărîrea și cere Brünnhildei să-l sprijine în luptă pe Hunding. Încălciînd voința lui Wotan, Brünnhilde îl apără consecvent pe Siegmund dar Wotan, din umbră, frînge spada lui Siegmund, favorizîndu-l pe Hunding să-l ucidă. Tot din umbră îl va ucide apoi pe Hunding. Pe Brünnhilde o așteaptă cumplita pedeapsă a zeului tată (își va pierde nemurirea, căzînd pradă primului bărbat ce o va găsi), care totuși se lasă înduplecat și, la cererea fiicei lui, o adoarme pe o stîncă înconjurată de un cerc de foc, rămînînd acolo pînă cînd un tînăr viteaz, cel mai cutezător și neînfriat, va reuși să treacă prin rug și o va trezi cu un sărut.

79) În general, operele lui Wagner au o durată de aproximativ patru-cinci ore. *Walkyria* durează în jurul a cinci ore.

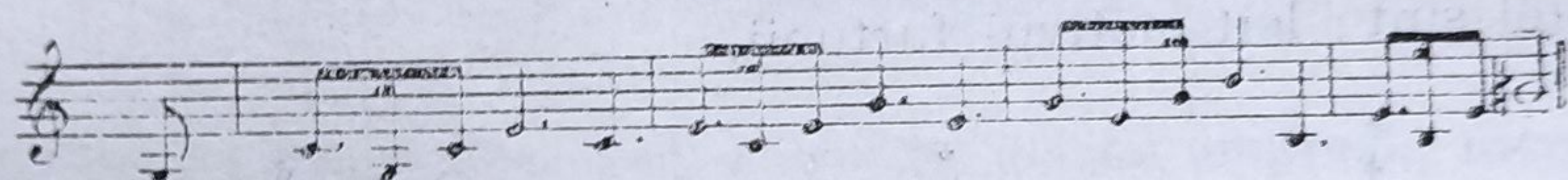
și leit-motivul Sieglindei —



— principalii eroi ai scenei întâi —
și leit-motivul iubirii,



toate contribuind la definirea lirică a scenei, considerată drept unică în creația wagneriană. Menționăm, de asemenea, leit-motivul walkyriilor de la începutul actului al treilea

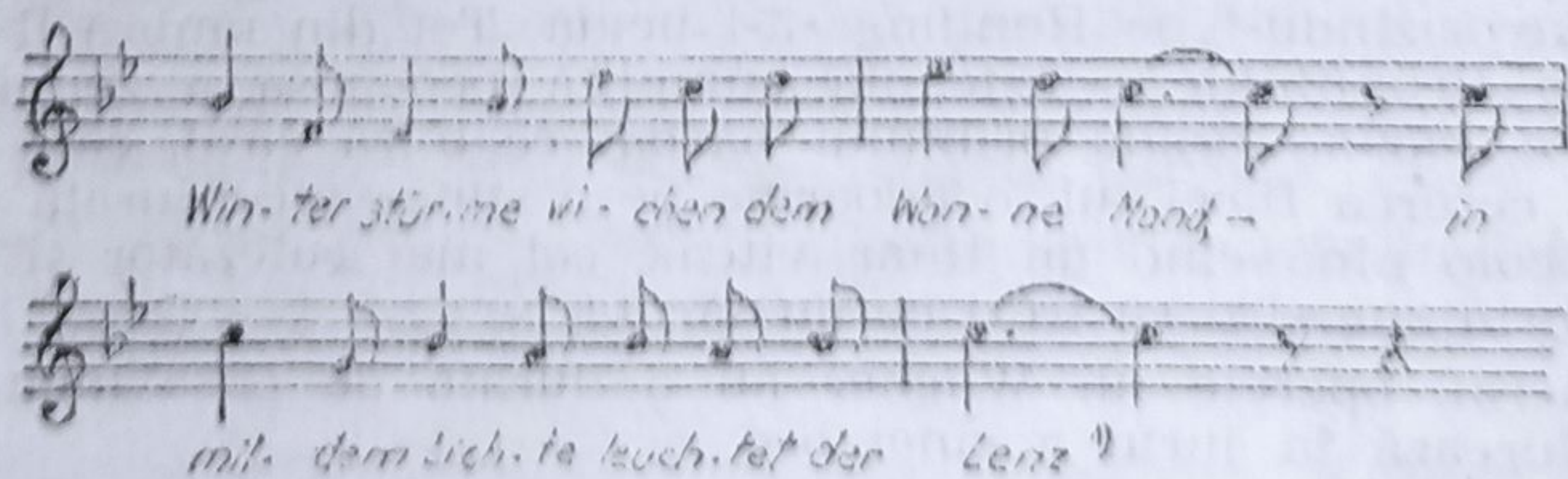


și leit-motivul focului magic,



complex și sugestiv pentru imaginea de basm cu care se încheie opera. În *Walkyria* apar și unele leit-motive din *Aurul Rinului* (leit-motivul Walhallei, al lăncii ș.a.) sudind în acest fel cele două opere prin tematismul lor muzical comun.

Una dintre cele mai populare opere wagneriene, *Walkyria* cuprinde pagini de o deosebită frumusețe din care se remarcă scena întâi și „Cîntecul primăverii“ (în caracter de romanță),

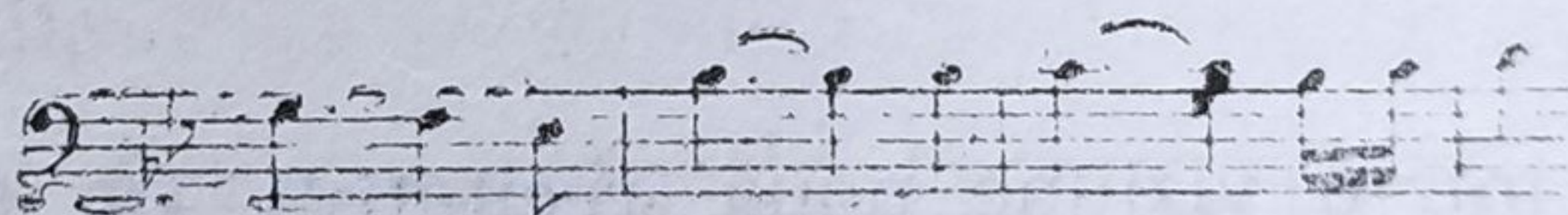


din actul întâi, „Cavalcada și scena Walkyriilor cu strigătele lor⁸⁰⁾ de amazoane“ (Ho-io-to-ho !, Hei-a-ha !, Hei-a-ha !) și celebra scenă a despărțirii dintre Wotan și Brünnhilde din finalul operii, aureolată de feerie decorului, scenă de un puternic dramatism, într-o realizare muzicală desăvârșită în formă și frumusețe.

Siegfried (1854, 1856—1857, 1869—1871), a doua operă a trilogiei⁸¹⁾, structurată ca și *Walkyria* în trei acte precedate de preludiu, este consacrată în întregime eroului legendar german Siegfried, încadrat în acțiunea generală a poemului *Inelul Nibelungilor*. Concepută ca o romantică poveste de dragoste, opera preamărește tinerețea, forța și ideea de înnoire, de schimbare în lupta cu mîrșăvia, vicleșugul și nedreptatea.

Acțiunea operii⁸²⁾, comparativ cu a celor anterioare, este mai puțin dramatică, dată fiind absența unor situații tragice, alături de satisfacțiile pe care le aduc: apariția lui Siegfried, frumusețea, robustetea și victoria sa asupra balaurului (Fafner), străpungerea cercului de foc și trezirea Brünnhildei etc. În schimb, din punct de vedere muzical, opera este cea mai unitară, mai încheată și mai realizată, excelînd prin caracterul pictural-descriptiv și epic ce o caracterizează. Se remarcă în special actul al doilea (a cărui acțiune se desfășoară într-o măreață pădure seculară), în care predomină sentimentul naturii — redat subtil și nuanțat prin sonorități și timbruri orchestrale extrem de sugestive și de rafinate, brodate măiestrit pe fondul general al acțiunii dramatice. Opera este dominată de imaginea eroică a lui Siegfried, care se impune de la început, străbătînd lucrarea pînă în final.

Unitatea operii este asigurată de numărul sporit de leit-motive (care ajunge la 70), unele venind din operele anterioare, cu funcții precise în ansamblul dramaturgiei Tetralogiei, și altele noi, fiind proprii operii *Siegfried*. Dintre acestea se detașează leit-motivul lui Siegfried, simbol muzical al tinereții, frumuseții morale și vitejiei,



⁸⁰⁾ „Furtunile iernii au făcut loc lumii desfătătoare. În lumina blîndă lucește primăvara“.

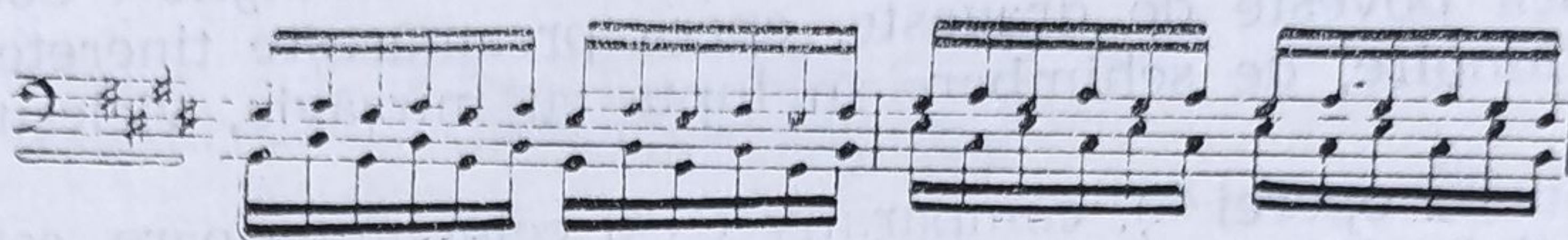
⁸¹⁾ Opera a fost compusă într-un interval mare de timp, de-a lungul a trei perioade, ceea ce a determinat o oarecare inegalitate stilistică și valorică. După primele două acte scrise în maniera operelor anterioare, Wagner o părăsește consacîndu-și forțele pentru *Tristan și Isolda* și *Maestrii cîntăreți din Nürnberg*. Abia în 1869 reia lucrul la actul al treilea al operii *Siegfried*, aflîndu-se sub influența sentimentului tristanesc.

⁸²⁾ În grotă sa, piticul Mime, fratele lui Alberich, locuiește împreună cu Siegfried, fiul lui Siegmund și al Sieglindei, pe care l-a luat după moartea mamei sale. Copil al naturii, crescut departe de lume, printre fiarele pădurii, Siegfried nu cunoaște frica, îl domină pe Mime, căruia i-a cerut să-i făurească o spadă din resturile spadei moștenite de la tatăl său (Siegmund). Trudă zadarnică. Mime nu reușește, determinîndu-l pe Siegfried să și-o făurească singur. Cu această spadă îl ucide pe Fafner, transformat în balaur, îi ia comoara, inelul și coiful de aur și, după ce îl ucide și pe Mime, se îndreaptă spre stîncă înconjurată de cercul de foc, pe care îl traversează, trezînd-o pe Brünnhilde cu un sărut, între cei doi tineri declanșîndu-se o nemărginită dragoste.

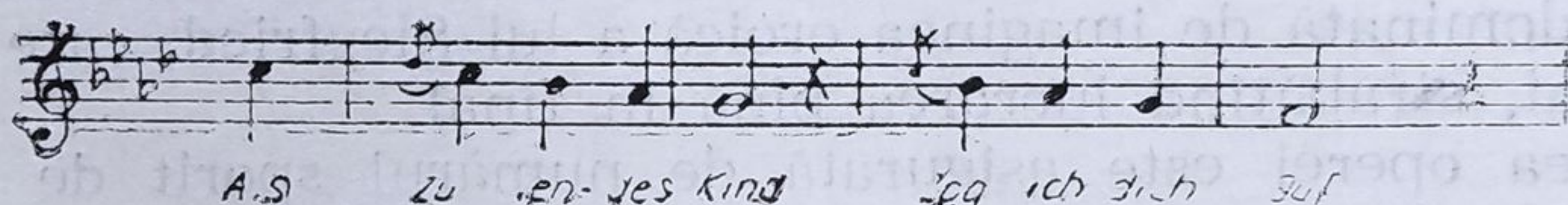
leit-motivul cornului lui Siegfried,



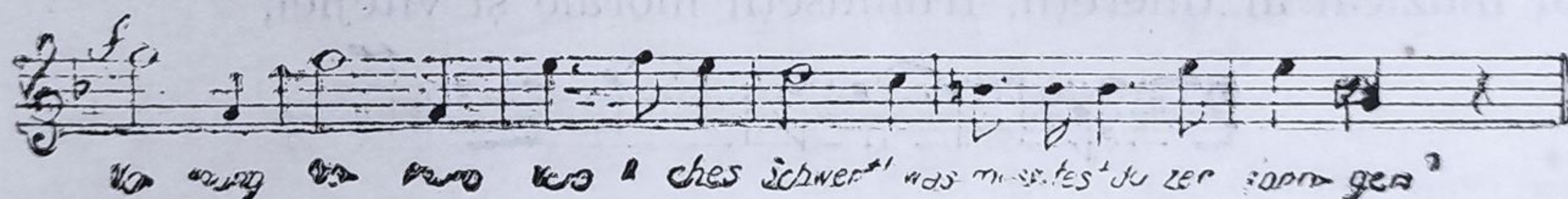
și leit-motivul pădurii,



care, împreună cu celelalte, generează pagini muzicale de o incomparabilă frumusețe și emoție artistică. Este foarte interesant felul cum Wagner (cu toate că în desfășurarea generală urmează drumul melodiei continue) integrează în fluxul continuu al operei unele „numere” cu caracter precis, avînd un efect surprinzător în desfășurarea muzicală. Voi menționa tînguirea piticului Mime (din scena întîi, a actului întîi), un cîntec cu aspect caricatural de mare efect în acțiunea operei,



admirabilul cîntec al făuririi spadei lui Siegfried,



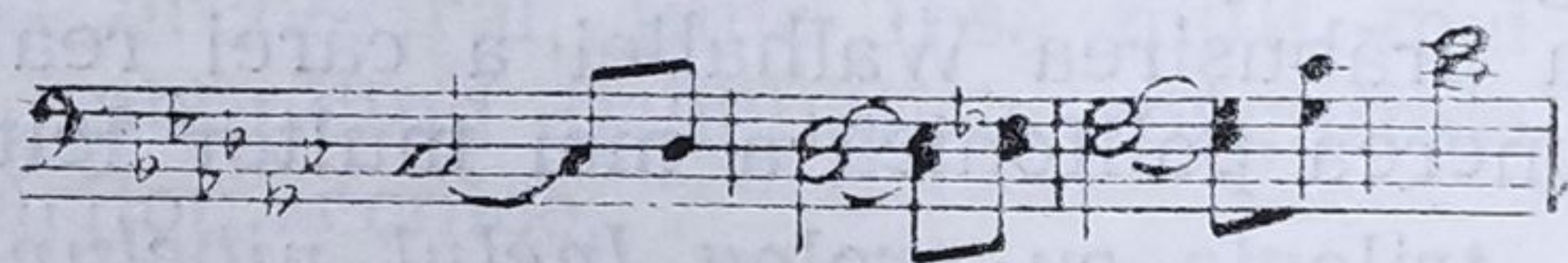
o adevărată arie într-o viziune nouă, recitativă, un fel de „sprechgesang” *avant la lettre*, acompaniat orchestral cu desene melodice, țesute polifonic, desprinse din structuri leit-motivice corespunzătoare; apoi splendidul tablou al „Murmurului pădurii” (din scena a doua, actul al doilea) — inegalabil prin forța de sugestie, conceput ca o imagine poetică și feerică a comuniunii universale — și scena sărutului, a trezirii Brünnhildei, urmată de duetul de dragoste dintre cei doi tineri — ultima pagină muzicală a operei⁸³).

⁸³) „Eram wagnerian pînă în măduva oaselor” spune G. Enescu în amintirile sale, dînd o înaltă apreciere în special operei *Siegfried*, tabloului final. „Cînd, în actul al treilea — continuă G. Enescu — Siegfried, eroul, descoperă pe Brünnhilda adormită, Wagner descrie cu extraordinară sinceritate reacțiile aproape fizice ale unui îndrăgostit ce se lasă cuprins de extaz. E într-adevăr prodigios. Iată de ce a doua parte din actul II și pentru actul al III-lea”. Bernard Gavoty, *Amintirile lui George Enescu*, București, Edit. Muzicală, 1982, pag. 72.

Götterdämmerung (Amurgul zeilor, 1874), ultima operă a Tetralogiei, alcătuită dintr-un prolog și trei acte, încheie ciclul *Inelul nibelungilor*. Ea a fost compusă în continuarea actului al treilea al operei *Siegfried*, iar întreaga concepție asupra dramei a fost desăvârșită pe vremea când Wagner gîndea *Moartea lui Siegfried*. Bogată în evenimente dramatice, *Amurgul zeilor* reprezintă din punct de vedere muzical punctul culminant, apoteoza la care ajunge Wagner în planul realizării muzicale.

În operă abundă evenimentele tragice, care se succed în virtutea unor legi implacabile ce guvernează acțiunile și pasiunile omenеști⁸⁰. Întregul complex de situații i-a creat lui Wagner posibilitatea realizării unei muzici adecvate. Numărul leit-motivelor crește și mai mult (în actul întâi — 66, în actul al doilea — 41 iar în al treilea — 62), muzica fiind de o mare unitate și rigurozitate, experiența componistică spunîndu-și cuvîntul. Desfășurarea muzicală are o măreție caracteristică, o individualitate distinctă, exprimarea firească a personajelor cu trăsături și trăiri umane apropiind lucrarea de lumea contemporană. Discursul muzical urmează aceeași cale a melodiei continue, în care orchestra marchează și continuă cu subtilitate și în profunzime inexprimabilul textului, trăirile psihologice extrem de nuanțate ale personajelor — concentrate în leit-motive, dezvoltate apoi simfonic. Alături de cele utilizate în partiturile anterioare, Wagner creează altele noi, legate de noile personaje și situații.

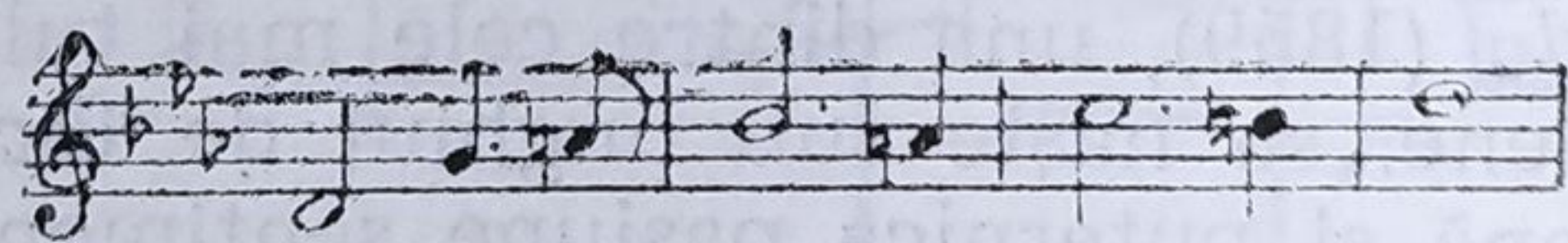
Astfel este leit-motivul nornelor (ursitoarelor),



leit-motivul „Amurgul zeilor“,



leit-motivul morții,



⁸⁰) Nibelungul Hagen, fiul lui Alberich, urmărește să intre în stăpînirea Aurului. Astfel că strecoară în cupa lui Siegfried o licoare vrăjită, făcîndu-l s-o uite pe Brünnhilde și să se îndrăgostească de Gutruna, sora regelui Gunther (frate de mamă cu Hagen). Răzbunătoare, Brünnhilde îl sprijină pe Hagen indicîndu-i singurul loc vulnerabil al lui Siegfried (la spate, unde i s-a lipit o frunză cînd s-a scăldat în sîngele balaurului) în care, mișelește, Hagen, își înfînge lancea și-l ucide. Cunoscîndu-i menirea, Brünnhilde îl plînge pe Siegfried și-l va răzbuna redînd aurul Rinului, după ce va fi purificat prin foc. Astfel că îi ia inelul, pe care și-l pune în deget, aprinde Rugul pe care se află Siegfried mort și se aruncă în foc. Vîlvătaia se întinde cuprinzînd întreaga lume. Atunci Rinul se revarsă inundînd totul, își culege comoara pe care cele trei fiice ale sale o duc în adîncuri la locul ei original, în timp ce focul urcă la cer cuprinzînd Walhalla, ce se prăbușește aducînd „amurgul zeilor“.

leit-motivul piticului Hagen,



leit-motivul prăbușirii Walhallei,



leit-motivul plenitudinii vieții și iubirii,



ultimul care apare în operă înaintea acordului final.

Și în *Amurgul zeilor*, unele momente sînt deosebite ca expresie și realizare, detașîndu-se din ansamblul operei. Astfel ni se înfățișează sfîrșitul prologului, cu impresionanta „Călătorie a lui Siegfried pe Rin”; „Marșul funebru” — grandios prin măreția sa, însumînd numeroase leit-motive legate de acțiunile eroului; „Monologul Brünnhildei”, premergător finalului, inegalabil prin senzația dureroasă și jalnică ce o transmite, continuînd cu prăbușirea Walhallei a cărei realizare muzicală se bazează pe suprapunerea polifonică a mai multor leit-motive.

Reușită unică, trilogia cu prolog *Inelul nibelungilor*, deși inegală ca valoare și realizare muzicală, s-a înscris în ansamblul culturii umane ca o adevărată aventură și o cucerire fără precedent a spiritului uman ⁸⁵⁾.

În cei doisprezece ani cuprinși între 1857 — anul întreruperii compunerii operei Siegfried — și 1869 — anul reluării ei —, Richard Wagner creează două opere: *Tristan și Isolda* și *Maeștrii cîntăreți din Nürnberg*, foarte diferite ca tematică, arhitectură și limbaj muzical.

Tristan și Isolda (1859), una dintre cele mai tulburătoare și originale creații wagneriene, se naște sub unghiul de incidență dintre filosofia schopenhaueriană și puternica pasiune sentimentală pe care Wagner a trăit-o pentru Mathilde Wesendonck ⁸⁶⁾. Insuficient satisfăcut de creațiile sale anterioare, și neîntrezărind posibilitatea reprezentării Tetralogiei, Wagner îl părăsește pe Siegfried și se apropie de *Tristan și Isolda*, poemul care i se potrivea cel mai bine ca subiect și posibilitate de realizare poetico-muzicală. Înarmat cu o strălucită experiență

⁸⁵⁾ Prima „reprezentare teatrală solemnă pentru trei seri și o seară prolog”, după cum și-a intitulat Wagner *Inelul nibelungilor*, a avut loc la Bayreuth, cu ocazia inaugurării noului teatru, la 13, 14, 15 și 16 august 1876, sub bagheta lui Hans Richter.

⁸⁶⁾ Pe versurile Mathildei Wesendonck, Wagner a compus *Cinci poeme pentru voce și pian* (1858), două din ele: „Reverie” și „În seră” fiind folosite în opera *Tristan și Isolda* (duetul de dragoste din actul II și Preludiul la actul II).

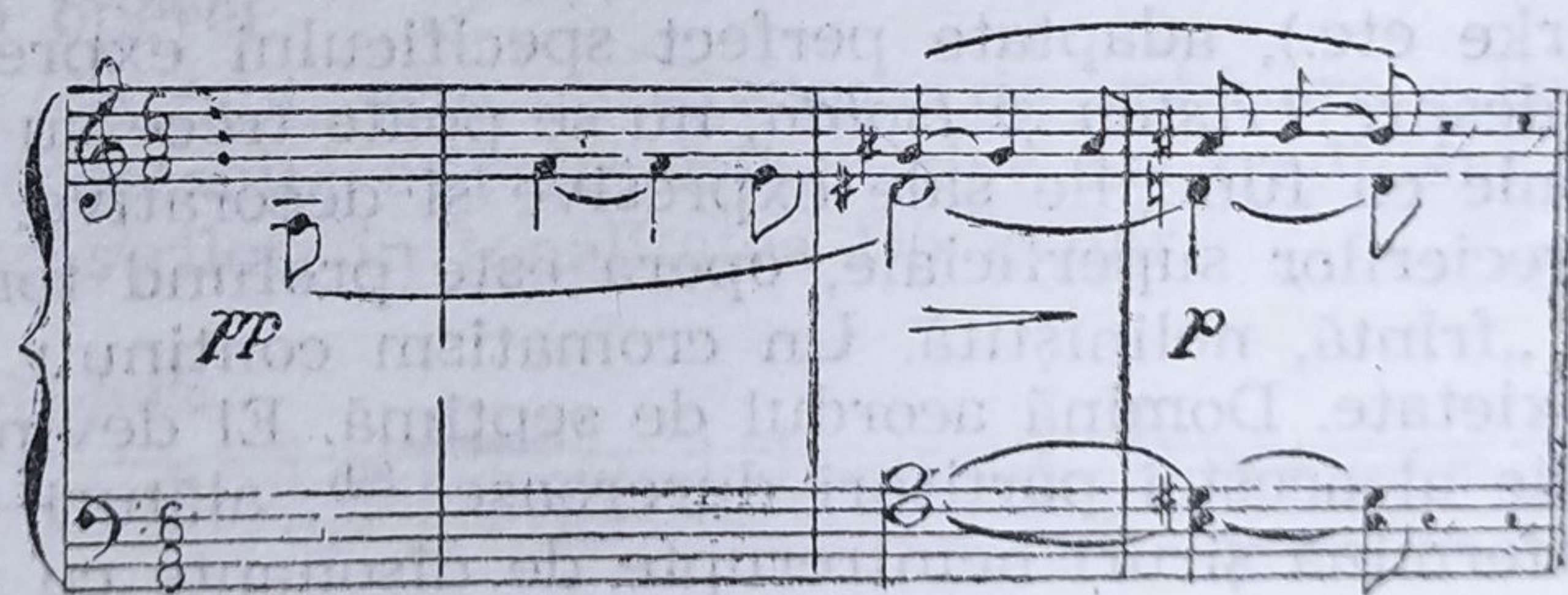
artistică, posesor al unor bogate și variate mijloace expresive, R. Wagner înalță prin *Tristan și Isolda* un impresionant monument sonor în la începutul secolului al XII-lea, adaptată de către minnesăngerul german Gottfried von Strassburg, R. Wagner creează poemul ideal — într-o desăvârșită elaborare, cu număr restrâns de personaje, ale căror acțiuni și trăiri au trăsături universale.

Legenda naivă și simplă despre Tristan a devenit, sub pana lui Wagner, o dramă puternică de un intens psihologism, cu profunde implicații filosofice, un „opus metaphysicum“ plin de complicații și speculații abstracte, de disertații schopenhaueriene⁸⁷⁾ incitând la o muzică specifică, conformă cu idealul estetic wagnerian. Subiectul operei⁸⁸⁾ reține din legendă doar aspecte legate de acțiunile celor doi eroi principali, cu trăirile lor intense determinate de iubirea oarbă și pătimașă de care sînt cuprinși, căzînd însă într-un oarecare staticism, o anumită stare de monotonie în planul general al desfășurării scenice.

Din punct de vedere muzical, însă, opera atinge adevărate culmi, în special în desfășurarea continuă a discursului muzical, în desăvârșita îngemănare a leit-motivelor din acțiunea muzicală vocală și instrumentală, în plasticitatea și expresivitatea lor, în subtilitatea și discreția comentariului orchestral, în coloritul armonic obținut prin utilizarea cromatismelor și a modulațiilor continue, determinînd instabilitatea tonală, caracteristică psihologismului muzical hipertrofiat pe care îl creează.

Opera are aceeași structură ca și cele anterioare: trei acte precedate de preludiul orchestral, fiind însă mult mai unitară din punct de vedere muzical, abundînd frumusețile magnifice întîlnite pe întreg parcursul desfășurărilor scenice.

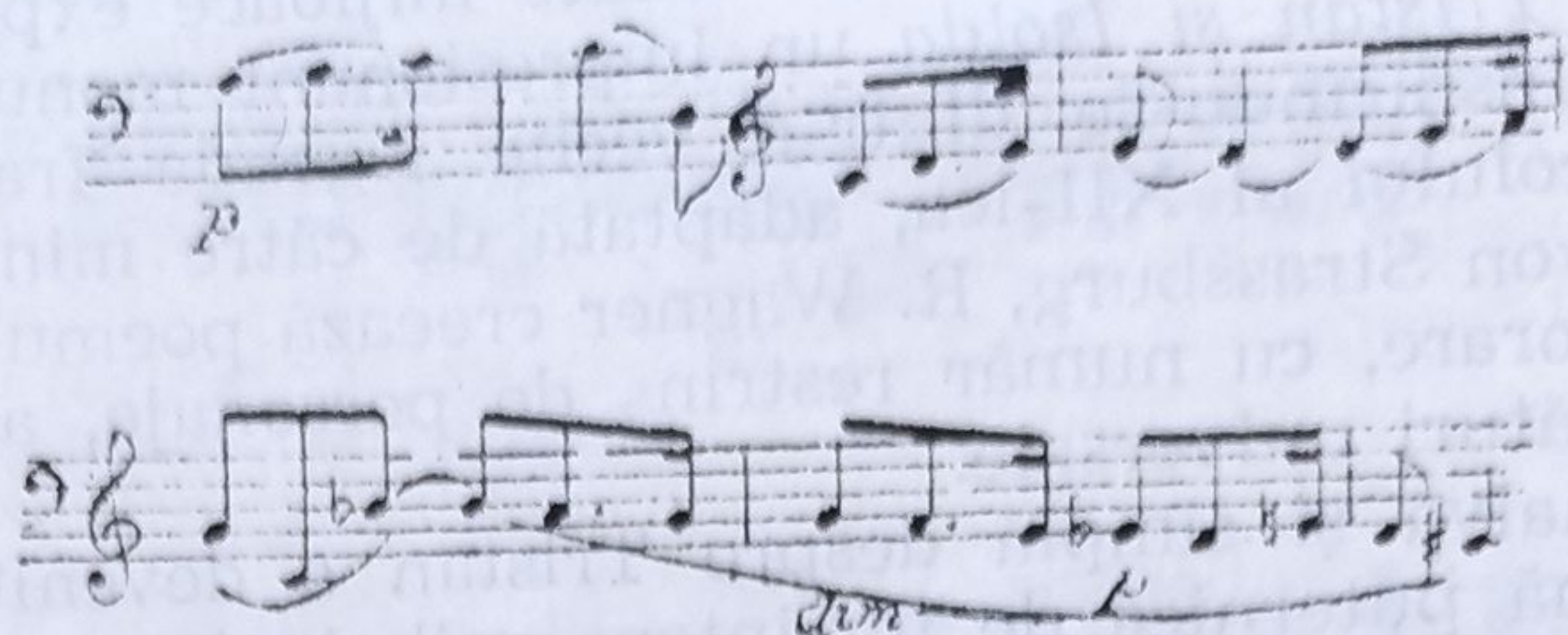
Numărul leit-motivelor este în continuă creștere (33) față de operele terminate anterior, unele dintre ele impunîndu-se chiar din primele măsuri ale preludiului, cum ar fi „Sehnsuchts-Motiv“ (leit-motivul dragostei prin vrajă),



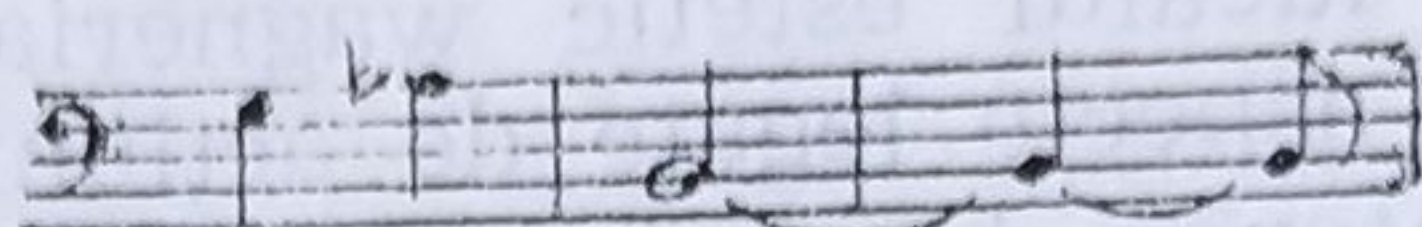
⁸⁷⁾ Ciomac, Em.: Op. cit., pag. 135.

⁸⁸⁾ Viteazul cavaler Tristan, care a cucerit-o în luptă pe frumoasa Isolda, are misiunea să o ducă drept logodnică pentru unchiul său, regele Marke. Dorind să se răzbune, Isolda îi oferă lui Tristan cupa cu băutură în care Brangäne (doica și însoțitoarea sa), din greșeală, toarnă o licoare misterioasă (filtrul dragostei), declanșînd o puternică iubire. Ascunsă în întunericul nopții, dragostea celor doi tineri este demascată de Meloț, care îl rănește grav pe Tristan. Refugiat în castelul său din Bretania, Tristan, însoțit de Kurwenal — prietenul său —, așteaptă, înainte de a muri, iertarea unchiului său și pe Isolda care i-a promis că-l va revedea. În momentul sosirii, Tristan se sfîrșește. Alături de el se stinge și Isolda, zdrobită de durere, urmîndu-l în moarte.

din care derivă apoi leit-motivul privirii,



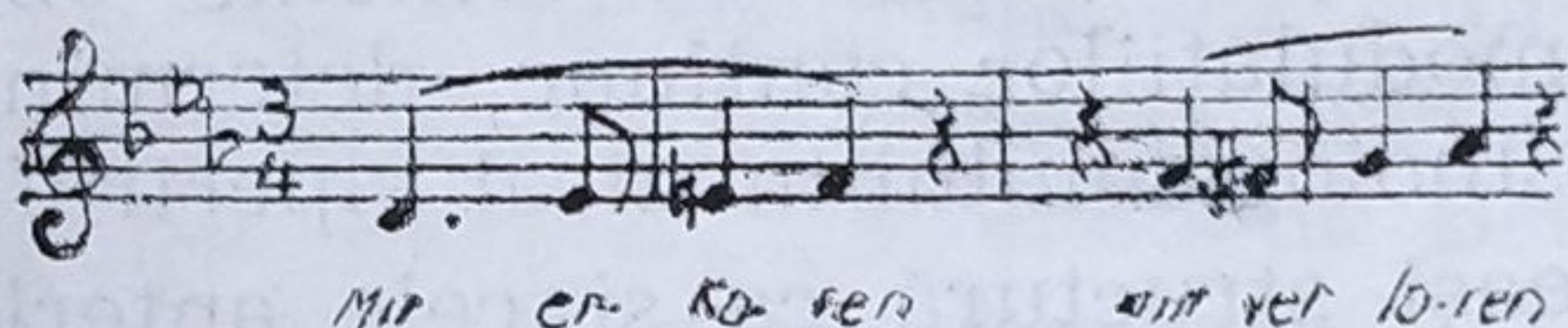
leit-motivul destinului,



leit-motivul lui Tristan,



leit-motivul Isoldei,



și leit-motivul morții,



alături de celelalte (al filtrului, al dorinței, al suferinței prin dragoste, al regelui Marke etc.), adaptate perfect specificului expresiv.

Vorbind despre *Tristan și Isolda*, nu se poate trece cu vederea peste limbajul armonic cu funcțiile sale expresive și decorative. Contrar aparențelor și aprecierilor superficiale, opera este profund tonală, tonalitatea fiind însă „frântă, neliniștită. Un cromatism continuu creează o atmosferă de anxietate. Domină acordul de septimă. El devine modul normal de expresie al acestei partituri dureroase⁸⁹⁾, alături de întârzierile multiple ce determină șiruri neîntrerupte de disonanțe cu rezolvări dintre cele mai neașteptate. La toate acestea se adaugă împletirea polifonică a vocilor cu orchestra, într-o curgere și desfășurare simfonică continuă, redând infinitele nuanțe ale psihologiei și trăirilor interioare ale eroilor.

În ansamblul creației wagneriene, *Tristan* ocupă un loc determinant, în ea mulți muzicieni din a doua jumătate a secolului trecut găsind o bogată sursă de sugestii în idealul lor muzical.

⁸⁹⁾ Kurt Ernst : *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners Tristan*, Berlin, 1920.

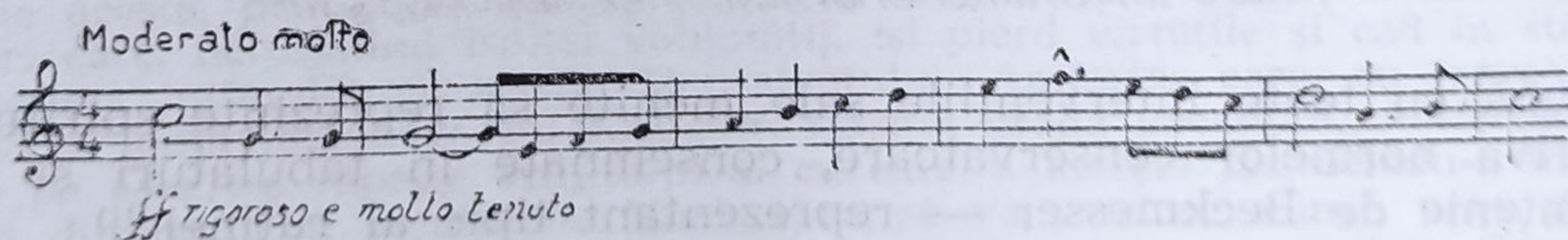
Die Meistersinger von Nürnberg (Maestrii cîntăreți din Nürnberg, 1867), operă în trei acte, se înscrie ca un adevărat divertisment, un cer de liniște și pace, de bucurie și încredere în viața atît de zbuciumată a autorului *Inelului nibelungilor*. De mulți ani (aproximativ de prin 1845), ca și Verdi, el era urmărit de ideea compunerii unei opere co-mice, inspirată din viața burgului german. Astfel că pentru prima dată se îndepărtează de mitologie și se apropie de istorie, creînd o operă realistă, plină de semnificații, aluzii, lumină, voioșie și optimism. La baza poemului stă „*Von der Meistersinger holdseligen Kunst*” de Johann Christof Wagenseil (1697), din care extrage unele momente legate de întrecerea Meistersingerilor, punînd în evidență ideea de progres în artă, în luptă cu rutina și închistarea. Cele două aspecte : al tradiției și al inovației sînt realizate de poetul compozitor într-o manieră personală și originală, cu mijloace și modalități specifice vizînd conținutul, forma, structura și limbajul muzical, toate fiind subordonate ideii centrale a operei.

Întreaga operă este dominată de chipul luminos și bonom al lui Hans Sachs, gînditor, poet și meșteșugar (pantofar) al breslelor Nürnbergului medieval, care cu multă înțelepciune conduce acțiunea⁹⁰⁾ și întregul curs al desfășurării evenimentelor spre rezolvări favorabile eroilor pozitivi, simbolizînd tinerețea, progresul în artă și noul.

Cu o mare măiestrie reușește Wagner să contureze cele două tendințe estetice, printr-o serie de procedee și mijloace ce intră în însăși structura operei.

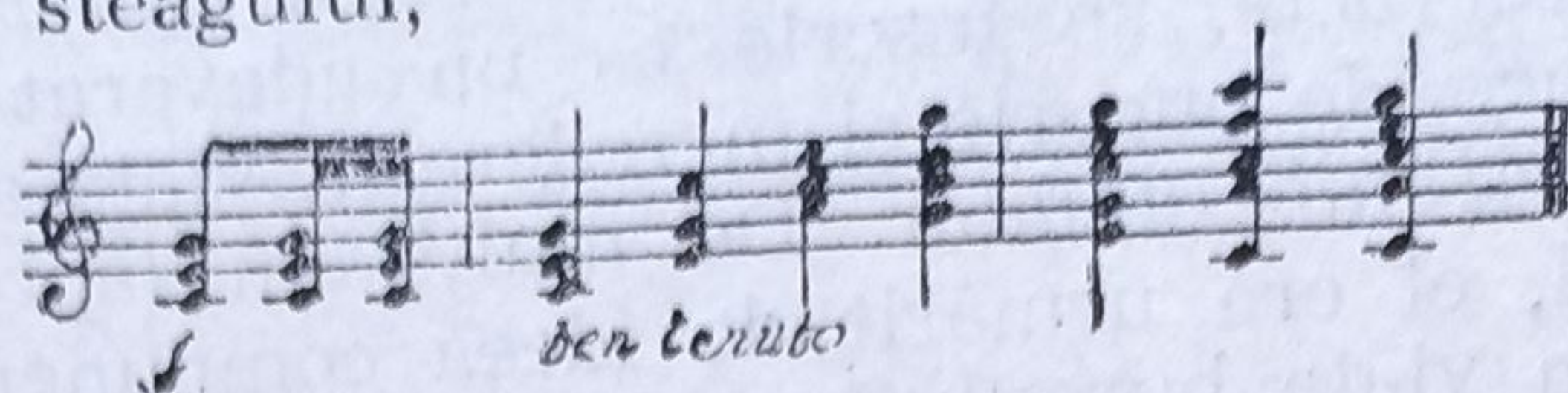
Astfel, rutina este reprezentată prin pagini muzicale specifice operei tradiționale : uvertură, arii, ansambluri vocale, coruri etc., în timp ce inovația este marcată prin elemente componente ale concepției și limbajului său muzical, constînd din utilizarea constantă a leit-motivelor (25), din îmbinarea lor cu melodii de inspirație populară și de coral, din susținerea simfonică a acțiunilor și trăirilor personajelor, din bogăția de combinații ritmice, armonice, polifonice și timbrale, din însăși ideea de ansamblu a operei.

Uvertura, de fapt, este un exemplu de îmbinare a celor două tendințe, ea este construită atît din leit-motive ale tradiției : spre exemplu leit-motivul maestrilor, în tonalitatea Do major,

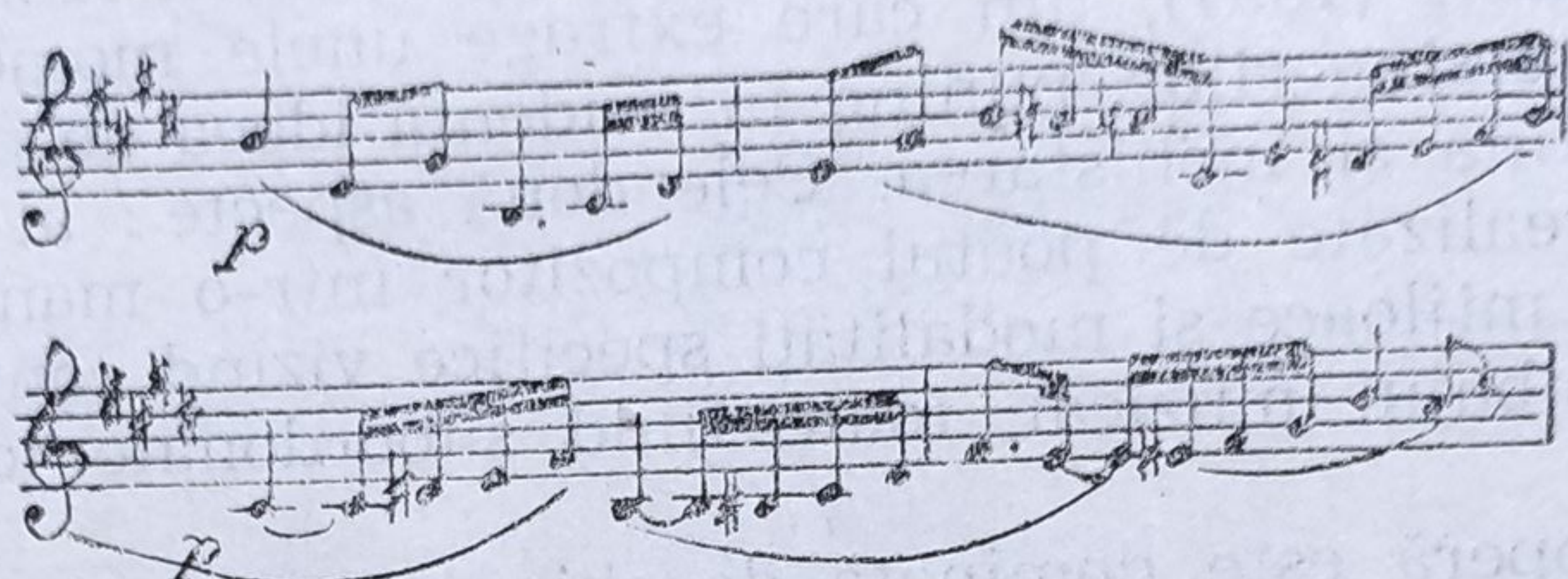


⁹⁰⁾ Cavalerul Walther von Stolzing, părăsind castelul strămoșilor, poposește la Nürnberg pentru a studia arta maestrilor cîntăreți. Fără a stăpîni pe deplin meșteșugul acestora, participă la întrecerea Meistersingerilor — al cărui unic premiu era, de data aceasta, mîna frumoasei Eva, fiica argintarului Pogner. Înzestratul cavaler — maestru în arta improvizației — reușește prin prospețimea artei sale să o cucerească pe Eva, fiind însă „notat” în abaterile pe care le-a comis de la tabulaturile Meistersingerilor de „răbojarul” Beckmesser, care aspiră și el la mîna gingașei Eva. Hans Sachs, care o iubește în taină pe Eva, cu înțelepciunea sa, renunță și reușește să tempereze avîntul tînărului Walther, canalizîndu-i fantezia pe drumul cel bun al tradiției, reușind astfel, în final, să-l ajute să cîștige concursul și, în același timp, pe Eva.

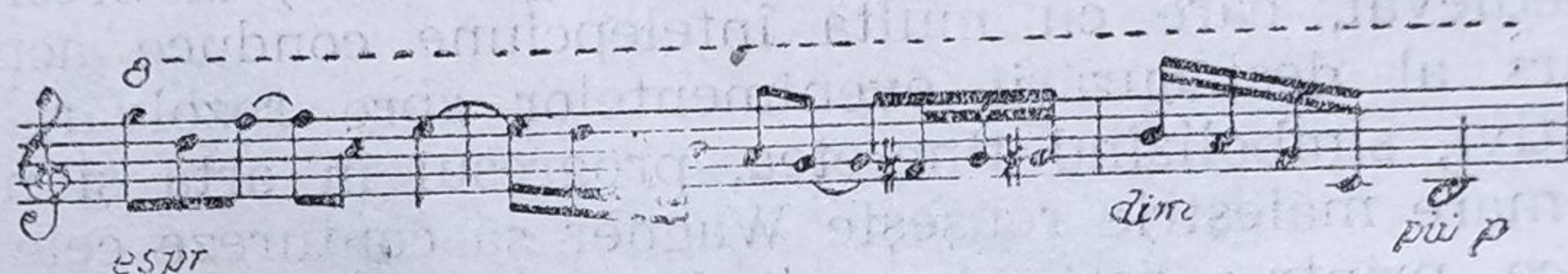
ca și leit-motivul steagului,



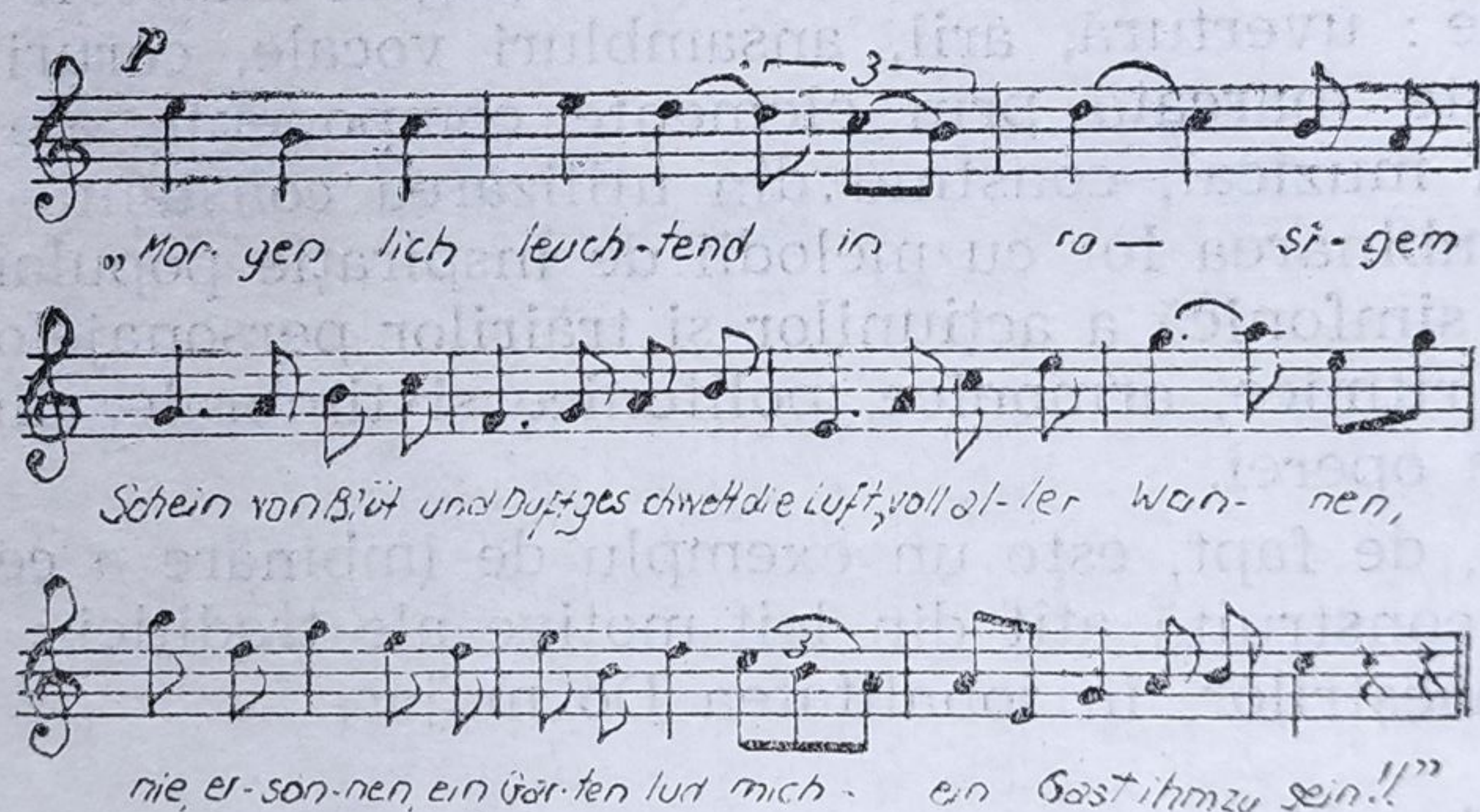
cît și din leit-motive specifice inovației: spre exemplu leit-motivul tinereții, într-o desfășurare capricioasă și modulantă cu desen melodic cromatic,



leit-motivul dragostei,



cîntecul lui Walther von Stolzing,



împreună cu toate intervențiile sale menite să reprezinte spiritul nou împotriva normelor conservatoare, consemnate în tabulaturi și păzite cu sfințenie de Beckmesser — reprezentant tipic al rutinei ⁹¹⁾.

Cu o măiestrie deosebită, Wagner reușește să caracterizeze muzical personajele operei, în funcție de zona în care ele se situează, îmbinînd în mod armonios trăsăturile operei tradiționale cu spiritul nou al operei simfonice.

Parsifal (1882), mister scenic solemn, „ultimul efort al unui geniu în fața căruia trebuie să ne închinăm” ⁹²⁾, este considerată cea mai ar-

⁹¹⁾ De remarcant aspectul caricatural al rolului Sixtus Beckmesser (alias Eduard Hanslick), singurul de acest fel în întreaga creație wagneriană.

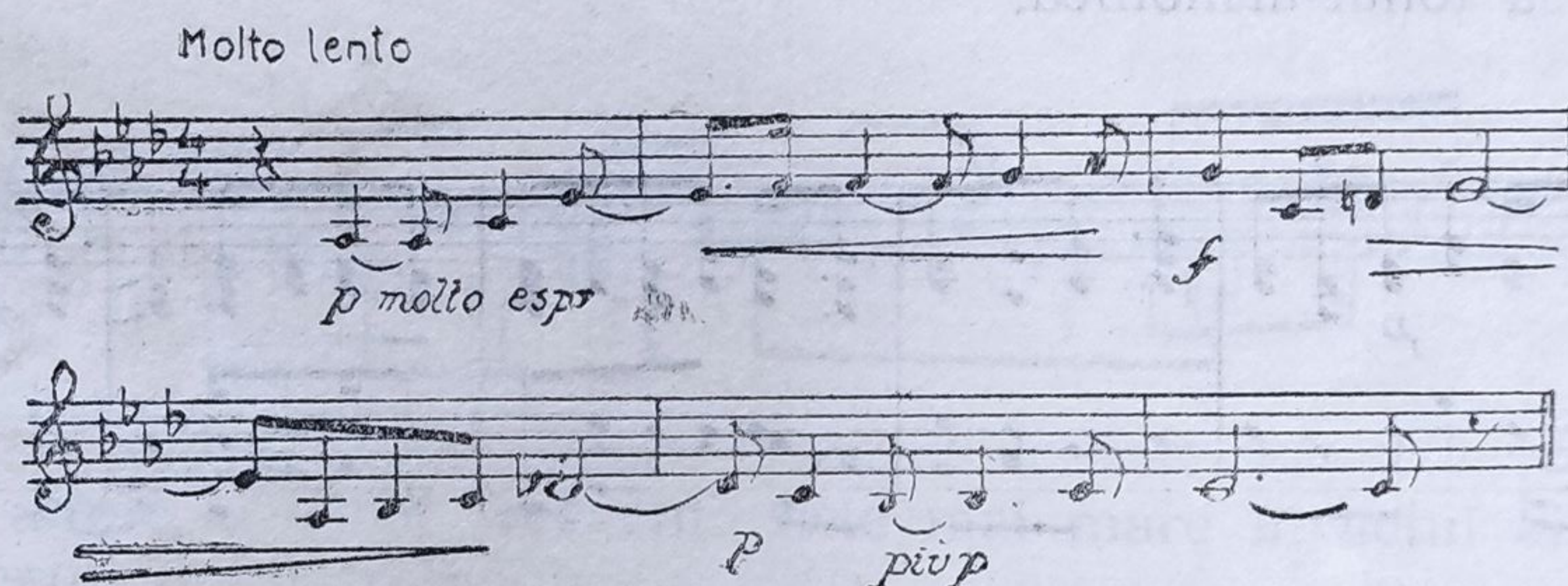
⁹²⁾ Claude Debussy: *Domnul Croche antidiletant*, București, Edit. Muzicală, 1965, pag. 103.

monioasă operă, din punct de vedere muzical, din şirul celor treisprezece. Elaborată mult mai echilibrat decât cele anterioare, opera *Parsifal*, alcătuită din trei acte a câte trei tablouri fiecare, se înscrie ca o încununare a întregii activităţi creatoare a lui Richard Wagner.

Din nou, la baza operei stă o legendă medievală din care Wagner se inspiră alcătuindu-şi poemul, în care, de data aceasta, sacrificiul nu aduce afirmarea puterii dragostei şi voinţei, ci din contra: renunţarea, abstenenţa şi castitatea sînt glorificate, ca izvor al fericirii şi vieţii senine. Într-o asemenea viziune ne este înfăţişat personajul principal, Parsifal, care ca şi Siegfried este un copil al naturii, un tînăr pur ce ignoră tentaţiile, fiind însă dornic de fapte măreţe, dar lipsit de orice ideal uman.

Acţiunea operei ⁹³⁾, desprinsă din lumea Monsalvatului, pune în lumină ideea wagneriană a purităţii, a rezistenţei eroului în faţa tentaţiei, a păcatului, a voluptăţii. Naiv şi dominat de preţiozitate filosofică, subiectul, interpretat de unii drept mistic, a determinat compunerea unei muzici de aleasă sensibilitate şi înaltă măiestrie componistică.

De la început se impune preludiul, cu desfăşurarea sa solemnă, construit în formă de sonată, avînd la bază „ideea melodică a Cinei” ⁹⁴⁾ cum o denumeste Em. Ciomac ⁹⁵⁾,

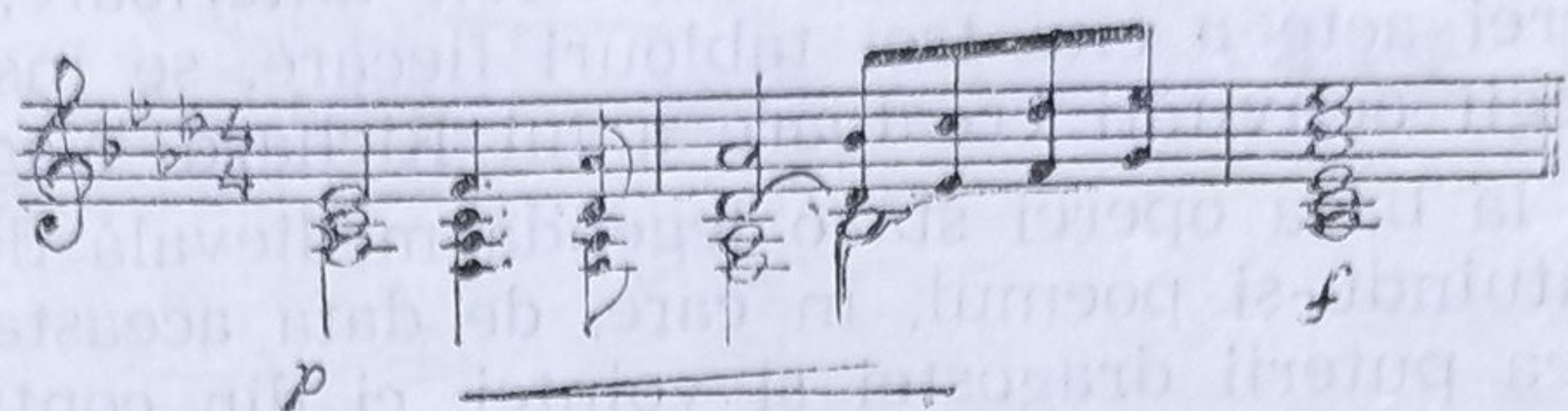


⁹³⁾ În apropierea mănăstirii cetate Monsalvat (în care cavaleri ai ordinului păzeau lancia cu care a fost străpuns Isus Hristos şi potirul cu sîngele lui, Graalul) se află castelul fermecat şi domeniile vrăjitorului Klingsor (fost cavaler, dar alungat din Monsalvat, vinovat de a se fi automutilat pentru a-şi păstra castitatea), de unde acesta, prin intermediul Kundry-ei şi a „fetelor flori”, îi ademeneşte pe cavaleri care, nerezistînd ispitei voluptăţii, îşi pierd virtuţile şi cad în stăpînirea sa. Aşa s-a întîmplat cu regele Monsalvatului, Amfortas care, cu lancia sfîntă, pornise la luptă împotriva lui Klingsor. Căzînd pradă păcatului, Amfortas pierde lancia pe care i-o răpeşte vrăjitorul şi cu care îl loveşte provocîndu-i, în coastă, o rană dureroasă şi incurabilă. Vindecarea se va produce numai prin atingerea ei cu lancia sfîntă recucerită de la Klingsor. Aceasta o va realiza Parsifal, un adolescent pur, căruia i se interpune Kundry (femeia în dublă ipostază: întuneată şi respingătoare atunci cînd îşi caută ispăşirea şi iertarea, şi cuceritoare prin frumuseţe şi tentaţii cînd este sub vraja lui Klingsor), care încearcă să-l ademenească. Rezistînd farmecelor ei, Parsifal îl învinge astfel pe Klingsor, răpindu-i lancia şi transformîndu-i castelul şi domeniile într-un pustiu. Cu lancia sfîntă se îndreaptă spre Monsalvat unde bătrînul cavaler Gurmenanz îl consacră noul suveran al Monsalvatului, atinge rana lui Amfortas vindecîndu-l pe loc, o iartă pe Kundry care în extaz se prăbuşeşte eliberată. Parsifal, înconjurat de cavaleri, oficiază slujbă sacră, în cîntece de slavă.

⁹⁴⁾ Asemănător ca desen melodic şi expresie cu începutul coralului gregorian *Alma Redemptoris Mater*!

⁹⁵⁾ Ciomac, Em: Op. cit. pag. 184.

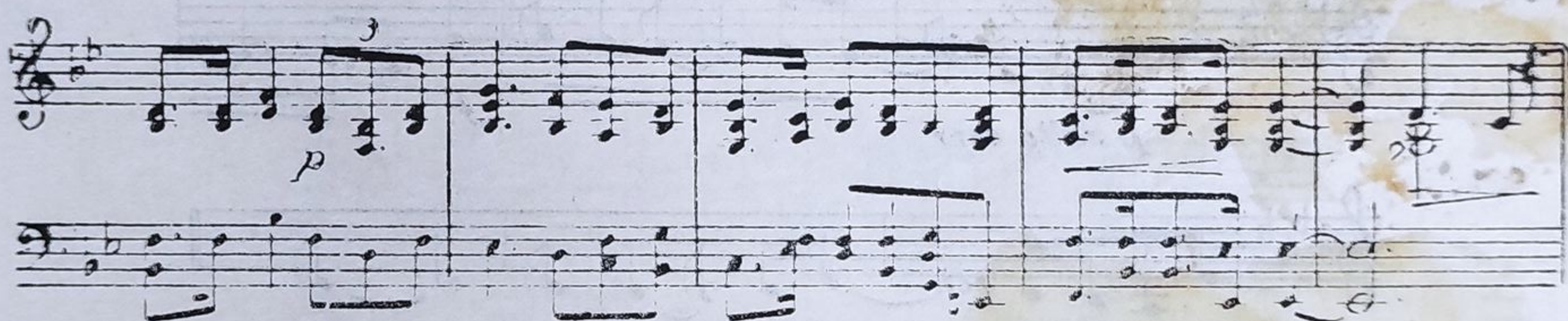
urmată de leit-motivul Graalului,



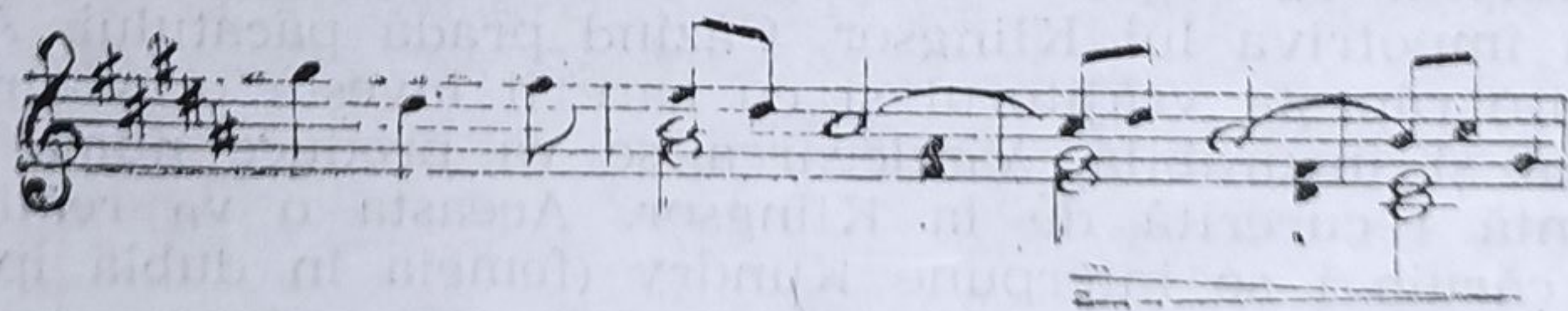
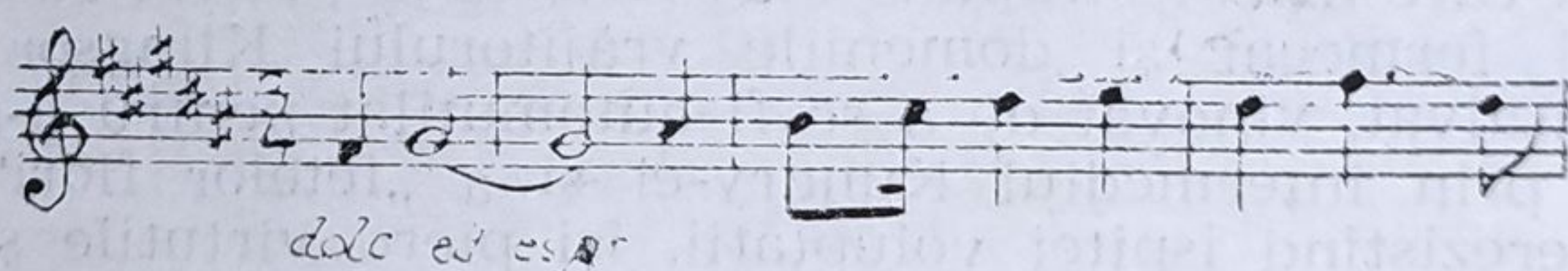
și leit-motivul credinței,



toate în tonalitatea inițială de La bemol major, toate desprinse din sfera purității, pioșeniei și iubirii ascete. Construcția preludiului urmează același plan al expresivității și intensităților estompate ca și în *Lohengrin*. Pe parcursul desfășurării muzicale apar și alte leit-motive⁹⁶⁾, a căror structură ritmică, melodică și armonică derivă din însăși psihologia și sensul acțiunilor personajelor. Astfel este leit-motivul lui Parsifal în alcătuirea sa tonal-armonică,



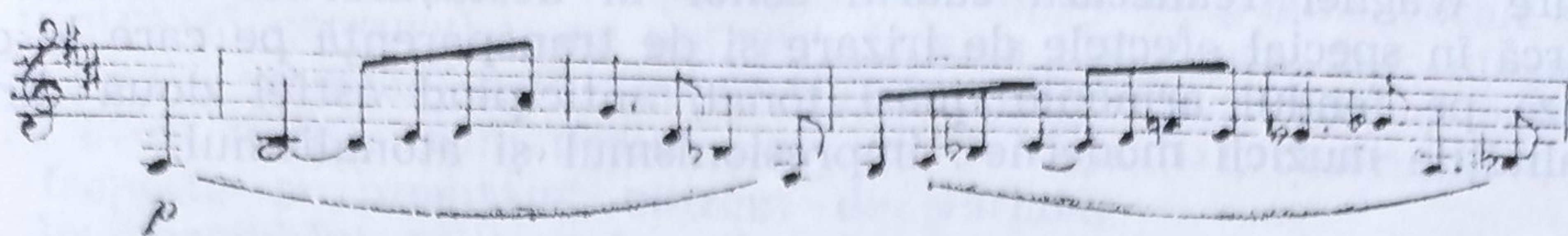
și leit-motivul grădinii înflorite,



ambele din aceeași sferă a cucerniciei, ce contrastează cu cele care aparțin forțelor opuse, satanice. Acestea sînt intens cromatizate, instabile din punct de vedere armonic și ritmic, creînd o stare de tensiune, de nesiguranță și neliniște psihologică.

⁹⁶⁾ Altman, Wilhelm: în *Parsifal, ein Bühnenweissfestspiel von Richard Wagner*, Mainz, Schott's Söhne, 1911, identifică în operă 42 leit-motive.

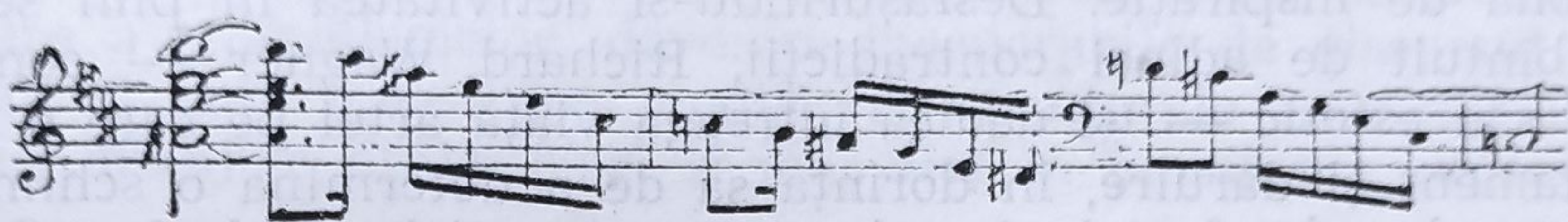
Iată, spre exemplu, leit-motivul lui Klingsor,



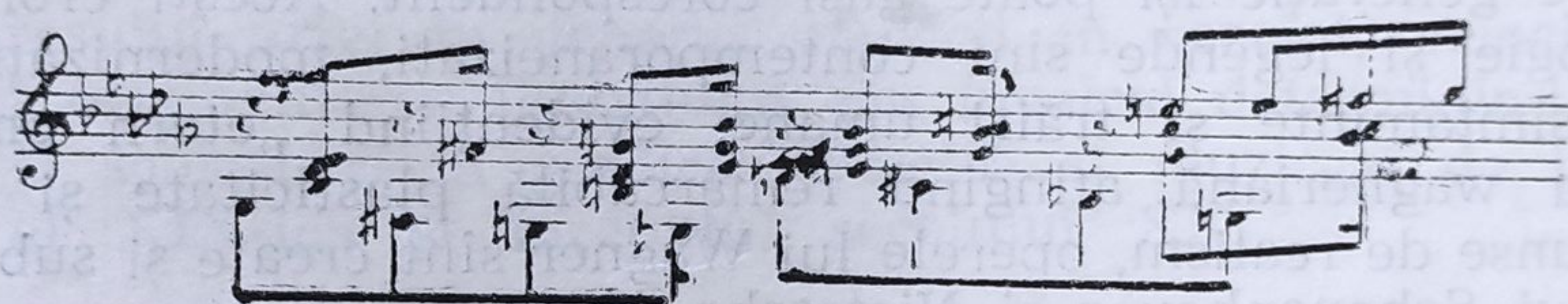
leit-motivul durerii,



leit-motivul Kundry-ei,



leit-motivul nebuniei,



alături de altele, a căror frecvență este mai mare în actul al doilea și începutul celui de-al treilea.

Aceste celule melodice (alături de altele) sînt folosite în operă în mod relevant, oferind o nouă modalitate de interferare a materialului muzical. Plasticitatea expresiei, rafinamentul plasării și utilizării leit-motivelor, înveșmîntarea armonică și polifonică conferă muzicii operei o solemnitate statuară, realizată cu o măiestrie și virtuozitate uimitoare. *Parsifalul* wagnerian, considerat multă vreme o operă decadentă, duce cromatismul pînă la ultimele lui consecințe. Utilizat consecvent în armonie și în polifonie, cromatismul wagnerian determină aici (în *Parsifal*) o serie de agregate armonice aflate la limitele extreme ale tonalității, pînă la atonalism rămînînd de făcut doar un pas. Cu toate acestea, se cuvine precizat faptul că opera este o compoziție tonală al cărui centru oscilează între La bemol major — ca simbol al luminii, al purității și cuvîșeniei — și re minor — ca simbol al întunericului, al răutății și josniciei.

La culoarea armonică se adaugă cea timbrală. Orchestra din *Parsifal* „determină sonorități unice și neașteptate, nobile și puternice”⁹⁷⁾

⁹⁷⁾ Claude Debussy : Op. cit., pag. 109.

și efecte dintre cele mai neașteptate, evidențiind modul subtil și rafinat în care Wagner realizează cadrul sonor al desfășurărilor scenice. Se remarcă în special efectele de irizare și de transparență pe care le creionează pe fondul armonic quasi tonal, anticipând astfel două dintre modalitățile muzicii moderne: impresionismul și atonalismul.

PARTICULARITĂȚI STILISTICE

Considerat drept ultimul mare romantic al secolului al XIX-lea, Richard Wagner, în cutezanta sa acțiune de renovator al dramei muzicale, își fundamentează întreaga operă teoretică și muzicală pe marile tradiții ale culturii germane și universale, izvor de sugestii și sursă inepuizabilă de inspirație. Desfășurându-și activitatea în plin secol romantic, bîntuit de adînci contradicții, Richard Wagner — consecvent idealului său estetic — își dedică întreaga viață artei pe care o slujește cu devotament și dăruire, în dorința sa de a determina o schimbare în mentalitatea burgheză, prin imprimarea unui spirit și ideal eroic, revoluționar. Ideea „omului frumos și puternic” l-a călăuzit de-a lungul întregii vieți, căutînd să o ilustreze în operele sale prin eroi legendari în care fiecare generație își poate găsi corespondent. Acești eroi, preluați din mitologie și legende sînt contemporaneizați, modernizați, le sînt atribuite simțăminte și trăiri umane, evidențiind „etern omenescul”, hiperbolica wagneriană atîngînd remarcabilă plasticitate și măiestrie.

Pătrunse de realism, operele lui Wagner sînt create și sub influența filosofiei lui Schopenhauer și Nietzsche, astfel că, în aproape toate, izbăvirea este datorată morții — locul supremelor împliniri.

Acestea determină unitatea tematică și de concepție a operelor sale, asigurată și de unitatea poetică, libretele în totalitate fiind realizate de compozitor.

Aceeași unitate poate fi constatată și în discursul muzical. Făcînd abstracție de primele lucrări, scrise aproximativ pînă în 1848, Wagner urmărește constant și continuu realizarea unui prototip ideal de dramă într-o desfășurare neînteruptă, în care accentul să fie pus pe trăirile interioare ale personajelor, pe psihologia lor. De aceea, gramatica muzicală wagneriană prezintă trăsături distincte, elementele de limbaj nefiînd căutate în mod expres, ci rezultate în mod necesar din însăși dramaturgia operei și concepția ei de realizare. Melodist prin excelență, Wagner aplică consecvent principiul beethovenian al dezvoltării continue, desființează numerele închise și supune desfășurarea muzicală unor ample simfonizări, determinînd astfel fluxul continuu al acțiunii și unitatea ei de expresie.

Această unitate este asigurată și de existența temelor simbol (leit-motivele), integrate în dramaturgie cu funcții precise și stabile, rolul și numărul lor sporind de la o operă la alta, compozitorul demonstrînd o capacitate uluitoare și inepuizabilă de a realiza aceste teme și de a le utiliza în discursul muzical într-o infinită varietate.

În tratarea vocii, Wagner nu urmărește bravura, ci expresia cea mai adecvată, cea mai firească, cu toate că unele pagini vocale încă mai păstrează conturul unor numere de sine stătătoare, dar integrarea lor în fluxul continuu este desăvârșită ca modalitate tehnică și expresivă. În acest cadru, cromatismul joacă un rol esențial, determinând treceri treptate și nuanțate, extrem de variate.

În ansamblul mijloacelor de expresie wagneriene, simfonismul ocupă un loc primordial. În general, el se plasează pe traiectoria programatismului, oferindu-ne pagini muzicale de o mare diversitate coloristică — Wagner fiind, în același timp, muzician și pictor. Descrierile sale muzicale reprezintă variate sugestii și nuanțe de lumină și culoare. Toate acestea se datorează subtililor tratări simfonice, rafinamentului manifestat în orchestrație și capacității lui de selectare, plasare și combinare a timbrurilor în scopul obținerii unor efecte cât mai adecvate și mai apropiate de farmecul expresiei poetice.

Tensiunea dramatică din muzica lui Wagner este sporită și de țesătura armonică și polifonică, pe care o îmbogățește cu frecventa întrebuintare a cromatismelor, devenite inseparabile de discursul muzical wagnerian și care determină modificări structurale în raportul dintre sunete, în mixajele dintre voci și mai ales în nuanțarea expresiei muzicale.

Privită în ansamblu, cu toate limitele și contradicțiile ei, moștenirea teoretică și muzicală wagneriană, emanație a unui spirit înalt, se înscrie în tezaurul culturii universale ca o excepțională contribuție adusă progresului artei în general, muzicii în special, principiile sale teoretice și originalitatea limbajului său muzical determinând profunde influențe și schimbări în gândirea estetică și muzicală de la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului XX.

LISTA LUCRĂRILOR LUI RICHARD WAGNER, ÎN ORDINEA CRONOLOGICĂ A REALIZĂRII LOR

Denumirea lucrării	Anul terminării ei
I. LUCRĂRI TEORETICE ⁹⁸ (selecție):	
<i>Pelerinaj la Beethoven</i>	1840
<i>Nibelungii</i> (Istoria universală extrasă din legende)	1848
<i>Arta și revoluția</i>	1849
<i>Opera de artă a viitorului</i>	1850
<i>Statul și religia</i>	1850
<i>Arta și climatul</i>	1850
<i>Mesaj prietenilor mei</i>	1851
<i>Opera și drama</i>	1851
<i>Despre critica muzicală</i>	1852
<i>Muzica viitorului</i>	1860
<i>Viața mea</i>	1865—1870
<i>Arta germană și politica germană</i>	1865
<i>Despre dirijat</i>	1869
<i>Beethoven</i>	1870
<i>Despre menirea operei</i>	1871
<i>Actori și cîntăreți</i>	1872
<i>Despre inconsecvențele termenului de Dramă muzicală</i>	1872
<i>Despre folosirea muzicii în dramă</i>	1879

II. LUCRĂRI MUZICALE

<i>Sonata pentru pian</i> (manuscris pierdut) ⁹⁹	1828
<i>Cvartet de coarde</i> (manuscris pierdut)	1828
<i>Trio</i> (manuscris pierdut)	1829
<i>Uvertura în si bemol major</i> (cu lovituri de timpani)	1830
<i>Sonata pentru pian în si bemol major</i>	1831
<i>Poloneza pentru pian la patru mîini</i>	1831
<i>Fantezie pentru pian în fa diez minor</i>	1831
<i>Uvertura de concert în re minor</i>	1831
<i>Uvertura de concert în re minor, cu mare fugă finală</i>	1831
<i>Șapte cîntece după „Faust” de Goethe</i>	1832
<i>Uvertură pentru tragedia „Regele Enzo”</i>	1832
<i>Simfonia în do major</i>	1832
<i>Scenă și Arietta</i>	1832

⁹⁸ Pentru cunoașterea completă a scrierilor lui R. Wagner vezi *Sämtliche Schriften und Dichtungen* (12 vol.), Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1871—1883.

⁹⁹ Vezi op. cit., vol. I, pag. 9.

Denumirea lucrării	Anul terminării ei
Nunta, Introducere orchestrală, cor și sextet (dintr-o operă în trei acte, neîncheiată)	1832
Allegro pentru „Arietta” de Aubry	1833
Simfonia în Mi major	1834
Cantata de Anul nou	1834
Zinele, operă romantică în trei acte (după basmul Femeia șarpe de Carlo Gozzi), libret de R. Wagner	1834
Uvertura pentru piesa „Cristofor Columb” de Apcl	1834
Uvertura „Polonia”	1835
Uvertura „Rule Britania”	1836
Dragostea interzisă, mare operă comică în două acte, după comedia „Măsură pentru măsură” de Shakespeare	1836
Romanța „Mă cuprinde o dulce tristețe”, text de Holtei	1837
Imn popular pentru urcarea pe tron a țarului Nicolai I (text de Brackels)	1837
Bradul de Crăciun, lied pe text de Scheierlin	1837
Cei doi grenadier, lied pe versuri de H. Heine	1838
Rienzi, ultimul tribun, mare operă tragică în 5 acte (după romanul lui Bulwer-Lytton, libret de R. Wagner)	1839
Trei romanțe, pe versuri de V. Hugo (1 și 2) și Ronsard (3)	1840
„Faust”, uvertură de concert pentru orchestră	1840
Olandezul zburător, operă romantică în trei acte, poem de R. Wagner	1840
Cantata pentru sărbătoarea inaugurării statuii regelui Frederic August	1841
Cina cea de taină, scenă biblică pentru cor bărbătesc și orchestră mare	1843
Muzică funebră — pentru C. M. von Weber, după teme din „Euryanthe”	1843
La mormintul lui Weber (text de R. Wagner)	1844
Salut regelui Frederic August (cor bărbătesc)	1844
Tannhäuser și întrecerea cântăreților din Wartburg, dramă în trei acte (poem de R. Wagner)	1844
Lohengrin, operă romantică în trei acte (poem de R. Wagner)	1845
Sonata pentru pian în mi bemol major, pentru albumul M. W. (Mathilde Wesendonck)	1848
Aurul Rinului, prolog în trei acte la trilogia Inelul Nibelungilor (poem de R. Wagner)	1853
Walkyria, în trei acte, prima zi a reprezentației solemne a trilogiei Inelul Nibelungilor (poem de R. Wagner)	1854
Cinci poeme pentru voce și pian pe versuri de Mathilde Wesendonck	1856
Tristan și Isolda, dramă în trei acte (poem de Richard Wagner)	1858
Foaie de album în la bemol major, pentru pian	1859
Marș omagiu (dedicat regelui Ludovic al II-lea al Bavariei) pentru or- cheestră	1860
Maestrii cântăreți din Nürnberg, operă în trei acte (poem de Richard Wagner)	1864
Idila lui Siegfried, pentru orchestră mică	1867
Marș imperial pentru mare orchestră și cor	1870
Siegfried, dramă în trei acte, a doua zi a reprezentației solemne a trilo- giei Inelul Nibelungilor (poem de Richard Wagner)	1871
Amurgul zeilor, dramă în trei acte, a treia zi a reprezentației solemne a trilogiei Inelul Nibelungilor (poem de R. Wagner)	1871
Foaie de album în mi bemol major, pentru pian	1874
Mare marș festiv, pentru marearea centenarului Proclamării Indepen- denței S.U.A.	1875
Parsifal, mister solemn în trei acte (poem de R. Wagner)	1876
	1882

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ

- Chamberlain, Huston-Steward : *Richard Wagner. Sein Leben und sein Werk*, Leipzig, 1908
- Chamberlain, Huston-Steward : *Das Drama. Richard Wagner*, Leipzig, 1921
- Ciomac, Emanoil : *Viața și opera lui R. Wagner*, București, Edit. Muzicală, 1967
- Constantinescu, Grigore (și colectivul) : *Ghid de operă*, București, Edit. Muzicală, 1971
- Druskin, M. S. : *Richard Wagner*, Edit. Muzicală, 1961
- Glaserapp, Friedrich Carl : *Das Leben Richard Wagners*, Leipzig, 1905—1910
- Gutman, Robert W : *Richard Wagner. The Man. His Mind and His Music*, New York, 1972
- Kufferath, Maurice : *Le Théâtre de R. Wagner*, Bruxelles, 1926
- Kurt, Ernest : *Romantische Harmonik und ihre Krise*. În : *Wagners Tristan*, Berlin, 1920
- d'Indy, Vincent : *Richard Wagner et son influence sur l'art musical français*, Paris, Delavrage, 1930
- Lalo, Pierre : *Richard Wagner ou le Nibelung*, Paris, Flammarion, 1933
- La Mara : *Richard Wagner. Musikalische Studienkopfe*, Leipzig, 1913
- Leibowitz, René : *L'évolution de la musique. De Bach à Schönberg*, Paris, 1951
- Lichtenberger, Henri : *Richard Wagner, Poet et penseur*, Paris, 1931
- Liszt, Franz : *Richard Wagner*. În : *Gesammelte Schriften*, Leipzig, 1910
- Mann, Thomas : *Richard Wagner. Pătimirile și măreția maestrilor*, București, Edit. Muzicală, 1972
- Moss, Paul : *Richard Wagner als Ästhetiker*, Berlin und Leipzig, 1906
- Negrea, Nicolae : *Cartea spectatorului de operă*, București, Edit. Muzicală, 1958
- Nietzsche, Friedrich : *Cazul Wagner*, București, Edit. Muzicală, 1983
- Petzold, Richard : *Richard Wagner, Sein Leben in Bildern*, Leipzig, 1963
- Pourtales, Guy de : *Wagner, histoire d'un artiste*, Paris, 1932
- Rolland, Romain : *Musiciens d'aujourd'hui, Wagner*, Paris, 1947
- Schure, Edouard : *Richard Wagner, Son oeuvre et son idée*, Paris, 1908
- Shaw, Bernard : *The Perfect Wagnerite. A Commentary on the Nibelung's Ring*, New York, 1972
- Sollertinski, I : *Despre muzică și muzicieni*, București, Edit. Muzicală, 1963
- Wagner, Richard : *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1871—1883

JOHANNES BRAHMS
(1833—1897)

„Nici un compozitor nu s-a apropiat atât de
mult ca Brahms de stilul operelor târzii ale
lui Beethoven...”

EDUARD HANSLICK

„Vorbă aspră, inimă caldă și minte plină de geniu“.

GEORGE ENESCU

În amintirile sale, în capitolul *Idolii mei*, George Enescu vorbește cu adâncă emoție și venerație de cei care cu arta lor i-au hrănit spiritul, numindu-i în primul rînd pe „Brahms, Bach și Beethoven — cei trei B“¹⁰⁰⁾, de fapt pe cei trei reprezentanți de seamă ai marii tradiții a muzicii instrumentale de cameră și simfonice germane, ai tradiției muzicii „pure“, concepută ca artă a sunetelor de aleasă elevație spirituală, cu profunde semnificații și valențe filosofice, care trăiește prin sine fără nici un adaos.

Din această trinitate, Enescu l-a admirat în primul rînd pe Beethoven, pentru că găsea în el o „măreție supraomenească“, iar muzica sa „îi potolea setea de plenitudine armonică“¹⁰¹⁾ în timp ce Bach era pentru el „pîinea cea de toate zilele“¹⁰²⁾.

Lui Brahms îi rezervă însă un loc aparte. Cunosîndu-l în copilărie, la Viena, Brahms a rămas pentru Enescu, de-a lungul vieții sale, ca o amintire vie și permanentă, „ca o realitate în carne și oase“¹⁰³⁾. De el îl legau primele amintiri muzicale vieneze, de muzica sa era puternic atras¹⁰⁴⁾, cu el avea și unele afinități temperamentale.

Această direcție a muzicii lui Beethoven, care de fapt venea de la Bach și Händel, o reprezenta și o continua Johannes Brahms, într-o nouă concepție și viziune în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, infirmînd astfel sumbra previziune wagneriană a morții iminente a simfoniei, a instrumentalismului pur. Și la fel ca Wagner, cu certitudine și cu ascuțit simț al perenității de neînduplecat și de neabătut în drumul său artistic, Johannes Brahms s-a dăruit total muzicii, clădind continuu și constant, din punct de vedere stilistic, o operă ce nu s-a erodat prin timp, odată cu trecerea anilor, o operă ce avea să se înscrie în patrimoniul culturii universale ca o remarcabilă contribuție demnă de măreția unui mare creator. Și aceasta pentru că muzica sa pornită din inimă se adre-

¹⁰⁰⁾ Gavoty, Bernard : *Amintirile lui George Enescu*, București, Edit. Muzicală, 1982, pag. 35.

¹⁰¹⁾ Op. cit., pag. 69.

¹⁰²⁾ Ibid, pag. 70.

¹⁰³⁾ Ibid, pag. 35.

¹⁰⁴⁾ „O ascultam cu adâncă emoție nu numai pentru că era minunată, dar și pentru că îmi evoca țara mea natală“. În : Gavoty Bernard, op. cit., pag. 36.

sează inimilor și spiritului uman, pentru că ea este vie; „nu este strălucitoare, ci adâncă“ ¹⁰⁵⁾.

Cel de-al doilea copil al lui Johann Jakob Brahms din Holstein — cernist mai întâi, în fanfara civilă din Hamburg, și contrabasist apoi, într-un sextet al unui restaurant din centrul orașului, căsătorit, în 1830, cu Christianne Nissen (cu 17 ani mai mare) — a fost Johannes Brahms, născut la 7 mai 1833, la Hamburg.

Ambianța muzicală din casa părintească este propice și, odată cu trecerea timpului, Jakob Brahms constată cu satisfacție că Johannes îi moștenește talentul, întrezărind în el un mare interpret. Îi dăruiește o vioară, iar la vârsta de 8 ani îl încredințează lui Otto Cossel care-l recomandă profesorului său Eduard Marxen din Altona, muzician rafinat, format în spiritul tradiției lui Bach, Mozart și Beethoven.

Matur în gândire, puternic atras de arta sunetelor, preocupat și interesat de pregătirea sa, Brahms studiază tehnica contrapunctului, armonia și arta pianului ¹⁰⁶⁾, ajungând curînd să realizeze transcriptii la prima vedere din *Clavecinul bine temperat*. Este atras de filosofie, artele plastice și literatură, de romanul cavaleresc și poezia nostalgică sau fantastică a clasicilor și romanticilor germani, preferîndu-i, în special, pe Schiller, E. T. A. Hoffmann, Herder, Klopstock, Novalis, Goethe, Cicero, Byron, R. Wagner și alții.

Se manifestă din ce în ce mai mult ca pianist, și Hamburgul, unul din cele mai importante centre muzicale ale Germaniei, îi oferă climatul favorabil dezvoltării talentului său aureolat de un nimb poetic, subtil și delicat.

Cîteva concerte cu Eduard Remenyi ¹⁰⁷⁾, prin 1851, la Hamburg și împrejurimi, îl consacră pe Brahms în viața muzicală germană, iar primele lucrări realizate, printre care *Sonatele pentru pian în Do major* și în *fa diez minor* și *Scherzo-ul pentru pian în mi bemol minor*, îi dau certitudinea și siguranța de sine, încrederea în evoluția sa ascendentă.

De mare însemnătate în formarea sa a fost turneul întreprins, în anul 1853, în regiunea nord-germană, tot în compania lui Remenyi (Wissen, Celle, Hanovra — unde îl cunoaște pe Joseph Joachim ¹⁰⁸⁾, dirijorul curții —, Göttingen și Weimar — unde îl cunoaște pe Liszt), din care se întoarce consacrat ca interpret și compozitor. În același an,

¹⁰⁵⁾ Gavoty, Bernard. Op. cit., pag. 69.

¹⁰⁶⁾ La vârsta de 12 ani începe să cînte alături de tatăl său, prin cabarete, ca „pianist tapeur“, interpretînd valsuri și alte dansuri la modă pentru un public de ocazie.

¹⁰⁷⁾ Eduard Remenyi (1828—1898), violonist virtuoz din Ungaria. În repertoriul său figurau cu precădere piese de virtuoziitate și ceardașuri lăutărești, la mare vogă în vremea aceea.

¹⁰⁸⁾ Joseph Joachim (1831—1907), violonist celebru și compozitor. În 1869 a fondat „Cvartetul Joachim“, cu care a realizat numeroase turnee. Schumann, Brahms, Dvořák, Bruch și alții au compus concerte pentru vioară și orchestră pentru el. La rîndul său, a compus muzică pentru vioară și cadente pentru diferite concerte (Mozart, Beethoven).

în septembrie, poposește la Düsseldorf, la Robert Schumann care, uimit în fața talentului și originalității muzicii sale, își reia activitatea la *Neue Zeitschrift für Musik* (revistă înființată de el în 1833, la Leipzig, întreruptă în urmă cu zece ani) și, într-un articol entuziast, intitulat „Căi noi”, îl anunță pe Brahms drept maestrul desăvârșit, ..., chemat să exprime în chip ideal spiritul vremii, să ne aducă măiestria nu printr-o dezvoltare progresivă, ci printr-un salt, apărînd ca Minerva complet înarmată din capul lui Cronion. Și a sosit acest om cu sînge tînăr — continuă Schumann — la al cărui leagăn au vegheat grațiile și eroii. Se numește Johannes Brahms... Acesta este un ales... Dacă își va cufunda bagheta magică în adîncimea de unde masa corală și orchestrală îi va împrumuta forța, atunci ne putem aștepta să ne fie dezvăluite privirilor taine și mai minunate din lumea spirituală...“¹⁰⁹).

Posesor al unei măiestrii instrumentale originale, Brahms este puternic atras de muzica lui Bach, Mozart și Beethoven, pe care o studiază și o interpretează într-o manieră personală, urmărind „să traducă intențiile compozitorului într-un mod convingător, să înțeleagă elanul geniului beethovenian și să-i redea splendoarea“¹¹⁰).

Din toamna anului 1857, J. Brahms este numit muzicianul curții din Detmold, manifestînd o atracție din ce în ce mai mare pentru muzica de cameră. Aici compune o sonată pentru două pianе, în re minor (care va deveni, în cele din urmă, *Concertul pentru pian și orchestră nr. 1 în re minor*). Doi ani mai tîrziu, crează *Sextetul de coarde în Si bemol și Cvartetele cu pian op. 25 și op. 26*, lucrări în care este evidentă siguranța tehnicii de compoziție, bogăția de idei pe care le tratează matur, cu o artă compozițională desăvârșită.

După o perioadă de incertitudini materiale și sentimentale, în septembrie 1862 sosește la Viena (aproximativ în același timp cu Wagner¹¹²), orașul căruia îi dedică întreaga sa energie și genialitate creatoare. Mare capitală a muzicii, Viena păstra încă vie amintirea lui Haydn, Mozart, Beethoven și Schubert, iar vienezii trăiau intens ritmul

¹⁰⁹) Schumann, Robert : *Neue Banen* (Drumuri noi). În : *Neue Zeitschrift für Musik*, Leipzig, 28 oct. 1853. Vezi articolul în monografia Eugeniei Ionescu : *R. Schumann*, București, 1962, pag. 134.

¹¹⁰) Ziarul *Signale*, Leipzig, ianuarie 1856.

¹¹¹) Societatea Filarmonică din Hamburg amîna nelimitat numirea sa în postul de director devenit vacant (1863), iar Leipzig-ul manifesta fătîș față de el o atitudine ostilă.

¹¹²) În 1864, Brahms îl vizitează la Penzing pe Richard Wagner (sosît la Viena în mai 1863 pentru un an) care lucra asiduu la *Maestrii cîntăreți din Nürnberg*. Relațiile dintre cei doi muzicieni au fost cordiale, fără ca vreunul să-și fi manifestat vreo opinie ostilă față de celălalt, iar cînd ocaziile au permis, s-au apreciat reciproc : „Iată ce se poate scoate încă și astăzi în cadrul formelor vechi, dacă te pricepi cum să le mînuiești“, a declarat Wagner ascultîndu-i *Variațiunile creației wagneriene*. Îi recunoștea geniul și însemnătatea covîrșitoare. Deși nu a reușit să ajungă la Bayreuth, în 1870, se deplasează la München pentru a audia *Aurul Rinului* și *Walkyria*, rămînînd încîntat, manifestîndu-și ulterior în mod deschis admirația pentru întreaga creație wagneriană, spunînd : „... pentru Mascagni și alții“ (Vezi Druskin, *J. Brahms*, Edit. Muzicală, București, 1961, pag. 75).

trepidant al vieții muzicale, imprimat de societățile muzicale și de concerte,¹¹³ de numeroși muzicieni prestigioși,¹¹⁴ de cele mai diverse convingeri și orientări estetice.

Pentru Brahms, Viena va deveni o a doua patrie. Aici conduce Asociația *Singakademie* (Academia corală 1863) și va fi numit apoi directorul muzical al Societății de concerte *Gesellschaft der Musikfreunde* (Societatea prietenilor muzicii, 1872—1875), unde luptă împotriva rutinei și blazării și va imprima un nou spirit în viața muzicală orchestrală¹¹⁵. Tot aici Brahms își va consuma cea mai mare parte a vieții sale creatoare. Contactul cu muzicienii de seamă ai Vienei, structura multinațională a muzicii ce răsună pretutindeni — pe străzi și în cafenele —, viața muzicală densă, toate acestea l-au influențat pe Brahms compozitorul, pianistul și dirijorul. Receptiv la muzica populară, Brahms, în numeroasele sale turnee, cunoaște cîntecul popular orășnesc și lăutăresc, ale cărui intonații le va folosi în creația sa. Prea puțin bogată în evenimente, viața lui Brahms s-a consumat modest (o viață dedicată creației, artei muzicale). Bolnav de cancer la ficat, Brahms s-a stins din viață la 3 aprilie 1897, fiind înmormîntat în Cimitirul central din Viena, în imediată apropiere a mormintelor lui Beethoven și Schubert.

CREAȚIA

Spre deosebire de alți compozitori, creația lui Johannes Brahms, cuprinzînd 121¹¹⁶ de opusuri (la care se adaugă un mare număr de lucrări fără număr de opus), nu se poate decît foarte dificil împărți în perioade bine determinate.

¹¹³ *Gesellschaft der Musikfreunde* (Societatea prietenilor muzicii), *Singverein* (Societatea corală), *Singakademie* (Academia corală), *Philharmonie Gesellschaft* (Societatea filarmonică), *Ansambel Wiener Konzertverein* (Societatea vieneză de concert), *Cvartetul Hellmesberger* etc.

¹¹⁴ Printre ei se afla și românul Eusebie Mandicevski (1857—1929). Deosebit de apreciat pentru vastele cunoștințe și talentul său pedagogic, Eusebie Mandicevski a fost unul dintre prietenii apropiați ai lui Brahms, care i-a pus la dispoziție biblioteca personală, renumită în acea vreme în cercurile intelectuale vieneze „precum și lucrările muzicale, stînd la dispoziția tînărului muzician român cu sfatul său în orice chestiune”. (Breazul G. Pagini din Istoria muzicii românești, București 1966, pag. 385). Între cei doi muzicieni, relațiile de prietenie au continuat pînă în 1897, corespondența dintre ei fiind publicată de K. Geiringer. (Vezi *Johannes Brahms im Briefwechsel mit Eusebie Mandicevski*, mitgeteilt von Karl Geiringer, Wien, 1933).

¹¹⁵ Fără să-și fi formulat concepția despre artă, abținîndu-se de la orice intervenție polemică, J. Brahms a continuat în arta sa o direcție conservatoare, cea a muzicii instrumentale și orchestrale, a simfonismului neprogramatic. Ideea wagneriană a *Gesamtkunstwerk*-ului (opera de artă sincretică) era, pentru Brahms, o utopie și în nici un caz el nu putea să accepte teoria dispariției simfonismului și a muzicii instrumentale pure.

¹¹⁶ Unii cercetători, biografi și monografi ai creației lui J. Brahms consideră cele 11 preludii de coral pentru orgă drept opusul 122. Avînd în vedere că autorul nu a numerotat această lucrare, considerăm că lista opusurilor sale se oprește la 121.

Evoluția sa este continuă și constantă, fără schimbări bruște, șocante. Muzica sa, exemplu de cerebralitate, este impregnată de seriozitatea nord-germană, la care se adaugă o oarecare poezie elegiacă, ușor sentimentală, al cărui germene se află în valsul vienez și în cântecul popular. Formele și genurile muzicale abordate de el sînt cele moștenite de la Bach și Beethoven — anacronism evident pentru epoca sa dominată de romantism, de programatism. Tradiționalist dar nu și epigon, J. Brahms a rămas, de-a lungul vieții sale creatoare, departe de poemul simfonic și de operă, în marea tradiție a „muzicii pure“, promovînd în special compoziția pentru pian, liedul, muzica de cameră, muzica orchestrală și vocal-sinfonică, fără a se fi oprit cu precădere numai asupra unui singur gen muzical (așa cum au făcut, de pildă, Verdi, Wagner, Bruckner, Mahler, Wolf etc.), și nici nu a abordat în aceeași perioadă mai multe deodată. De aceea, creația sa poate fi urmărită atît pe genuri muzicale, cît și în ordine cronologică, în același timp.

MUZICA DE CAMERĂ

Lista opusurilor sale este deschisă de primele două sonate : *Sonata nr. 1 (opus 1) în Do major* și *Sonata nr. 2 (opus 2) în fa diez minor* — prima compusă în anul 1853, cea de-a doua în anul 1852 —, amîndouă pentru pian. Era firesc, deoarece pianul i-a oferit primele bucurii artistice, pianul l-a însoțit apoi pe parcursul întregii vieți, tălmăcindu-i docil intențiile creatoare și interpretative. De la Robert și Clara Schumann la Franz Liszt și Richard Wagner, numeroși au fost cei ce au rămas subjugăți de maniera originală a interpretărilor sale, de capacitatea sa de a tălmăci un text muzical¹¹⁷.

Opus 3, Șase arii pentru soprană sau tenor și pian, întrerupe firul lucrărilor pentru pian, pentru ca el să fie reînnodat cu op. 4, cunoscutul *Scherzo pentru pian* (1851) și op. 5, *Sonata nr. 3 pentru pian în fa minor* (1853), lucrări prezentate lui Schumann care, pentru sugestia orchestrală și factura pianistică dificilă, cu complexitatea-i ritmică și pregnanța temelor de mare expresivitate, le-a apreciat în mod deosebit. Primele două sonate sînt scrise într-o manieră tradițională.

Sonata în Do major (1853), deși poartă numărul de opus 1, a fost scrisă după *Sonata în fa diez minor* și este construită după tiparul obișnuit. De remarcat în partea a II-a — *Andante* — prezența unui *altdeutsche Minnelied* (vechi cântecel german) care stă la baza primei secțiuni, textul însoțind muzica, tratat variațional. Semnalăm, de

¹¹⁷) În ianuarie 1856, ziarul *Signale* scria : „Mulți artiști au o tehnică mai strălucitoare, dar puțini știu să traducă intențiile compozitorului într-un mod atît de convingător, să înțeleagă elanul geniului beethovenian și să-i releve toată splendoarea, așa cum o face Brahms. Trebuie să-i aducem elogii nu numai pentru tehnica lui strălucitoare, ci și pentru genialul lui instinct de interpret, pentru felul de a cînta, care ne dă impresia că l-am ascultat pe compozitor“. Selmar Bagge — articol reprodus de Florence May — *The Life of Johannes Brahms* (2 vol.), London, 1905.

asemenea, prezența motivului beethovenian¹¹⁸ în prima variațiune.

în prima

Andante

Ver-stoh-len geht der Mond auf, blau, blau Blu-me lein durch

Sil-ber-wolk-chen fuhrt sein Lauf blau, blau Blu-me lein Ro-se im Tal,

Ma-del im Saal, o schön-ste Re-sa'

p poco moto

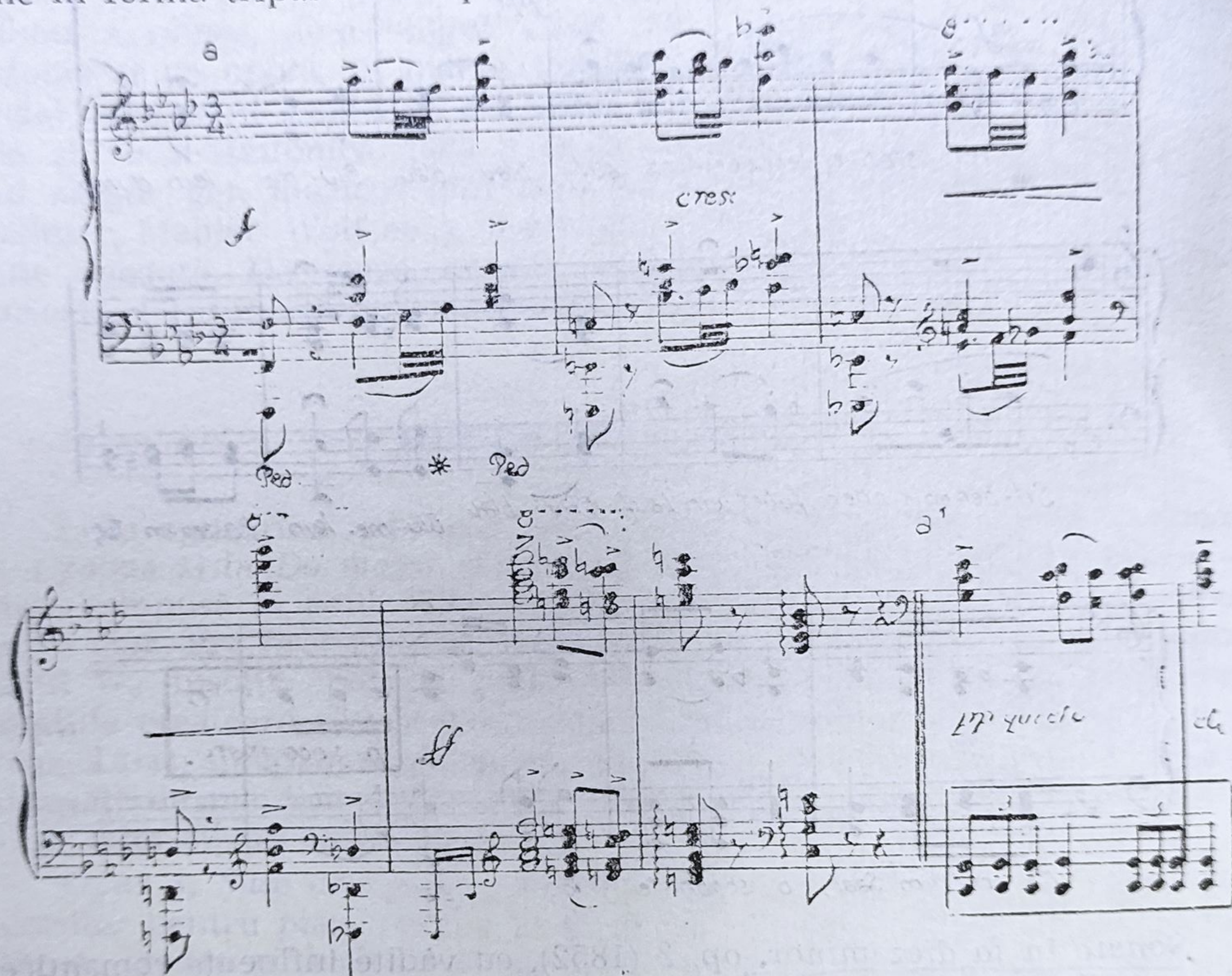
Sonata în fa diez minor, op. 2 (1852), cu vădite influențe romantice, a fost dedicată Clarei Schumann și evidențiază o scriitură pianistică elevată, pusă în slujba tălmăcirii unor sentimente sincere și curate pe care Brahms le nutrea la vârsta de 20 de ani. Ca și în op. 1, compozitorul își exersează simțul formelor, al proporțiilor muzicale, în care personalitatea și genialitatea se fac simțite de la primele măsuri. Aici putem vorbi de o ușoară tendință spre virtuozitate, mai ales în partea a IV-a *Finale* (secțiunile *sostenuto* de la începutul și sfârșitul părții).

A treia sonată, Sonata pentru pian în fa minor, op. 5, compusă în anul 1854, marchează deja un salt în evoluția compozitorului. Brahms dovedește maturitate componistică, personalitate și curaj, lucrarea devenind una dintre cele mai de seamă pagini scrise vreodată pentru pian.

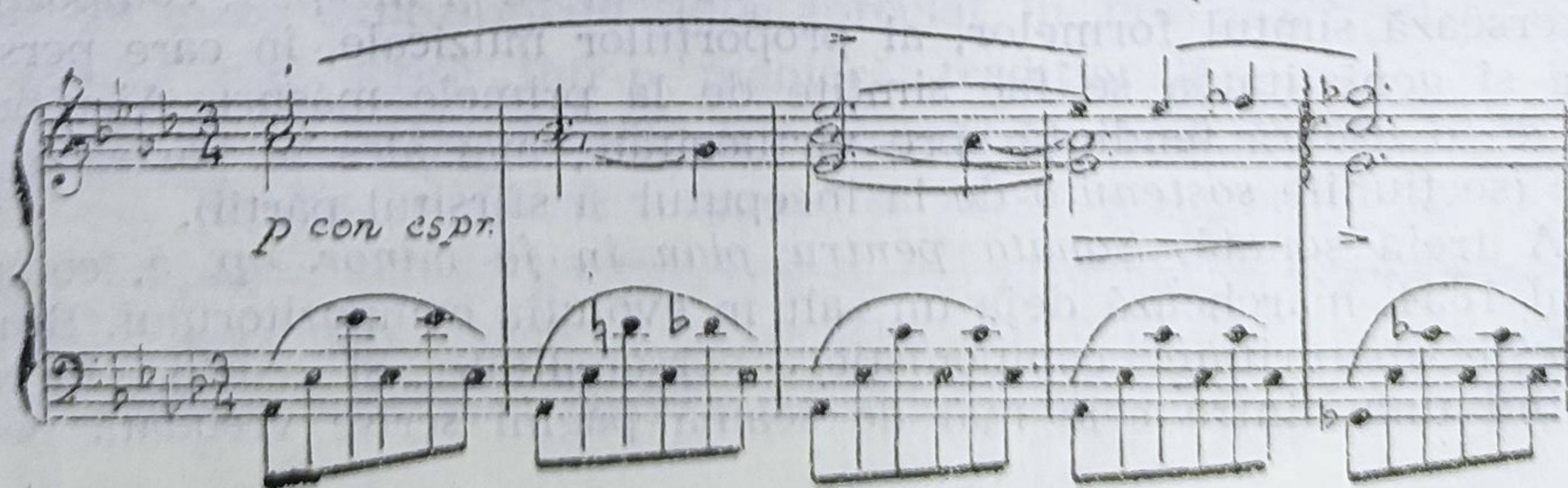
¹¹⁸) De-a lungul vieții sale creatoare, J. Brahms a fost urmărit, obsesiv, de umbra Titanului de la Bonn. Nu întâmplător, așa numitul „motiv al destinului” din *Simfonia a V-a*, precum și altele din alte lucrări le găsim în câteva creații pe care le vom menționa pe parcursul expunerii. Iată-l aici, în op. 1, în partea a doua, în prima variațiune.

Complexitatea conținutului muzical l-a determinat pe compozitor să opereze cu curaj în structura sonatei. Expunerea și desfășurarea materialului tematic se face sobru, evitând emfaza și grandilocvența, muzicianul construind meticolos arhitecturi sonore la care conjuncțiile structurale omofone și polifonice se succed într-o unitate perfectă, desăvârșită.

Partea I, *Allegro maestoso*, debutează cu un grup principal de teme în formă tripartită simplă ¹¹⁹ (a, a', a) ¹²⁰,



prima fiind urmată de a doua, contrastantă prin contur și prin conținutul expresiv.

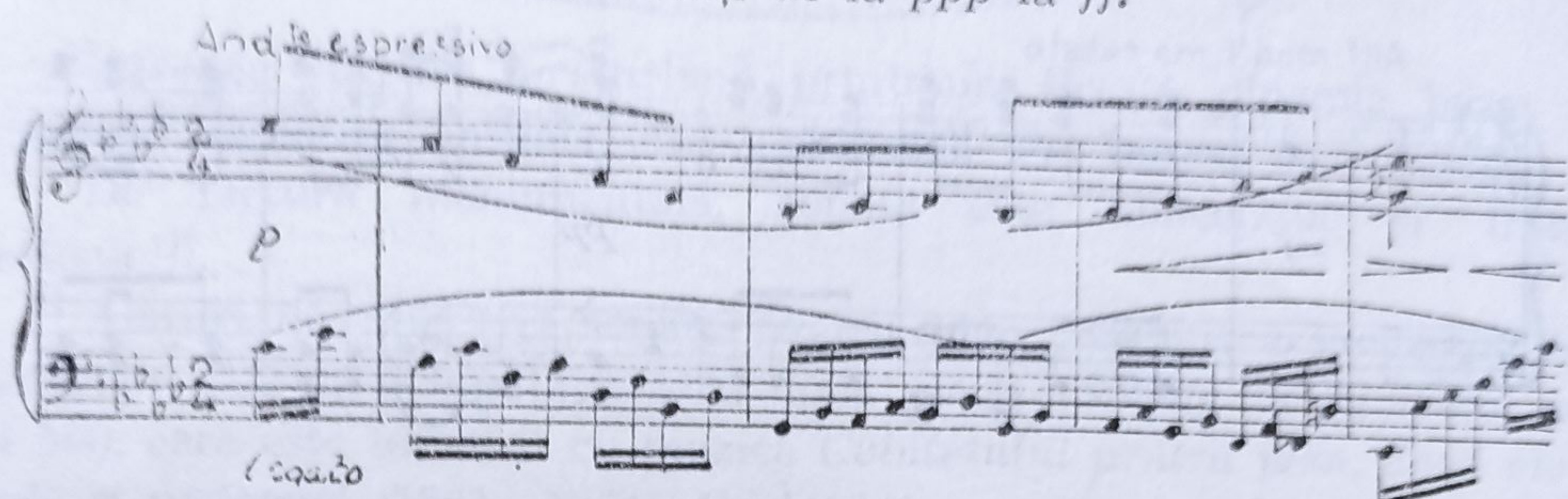


¹¹⁹) Vezi, Bughici Dumitru : *Suita și sonata*. Edit. Muzicală, București, 1965, pag. 174.

¹²⁰) Secțiunea mediană, menținută în pp. readuce, la mîna stîngă, motivul beethovenian amintit, repetat invariabil din punct de vedere ritmic de-a lungul a nouă măsuri, prin structura sa în context cu celelalte voci determinînd o veritabilă poliritmie.


Interesantă apare dezvoltarea, construită tripartit pe baza celor două idei muzicale din expoziție (prelucrarea temei secundare este încadrată de secțiunile dezvoltătoare bazate pe tema întâi), după care reexpoziția dinamizată conduce spre coda ce pregătește expunerea părții a II-a, *Andante espressivo*.

Poezia domină întreaga secțiune. Ea poate fi comparată cu o nocturnă în care predomină liniștea senină a nopții, desfășurată într-o foarte gradată scară de intensități de la *ppp* la *ff*.



Să existe oare vreo legătură între muzica acestui lied și Motto-ul¹²¹ pe care Brahms l-a notat pe partitură? Credem că nu, și că e vorba de același procedeu pe care l-a folosit în *Sonata nr. 1*.

Partea a III-a — *Scherzo, Allegro energico* — urmează în succesiunea tradițională a sonatei și păstrează forma tripartită compusă. Puternic contrastantă cu partea a II-a, această secțiune „este o explozie de bucurie, de lumină, sub impresia celor trăite”¹²² anterior.

După acest scherzo, Brahms aduce un *Intermezzo* pe care îl intitulează „*Rückblick*” (Privire înapoi), într-o desfășurare statică și în care subtil, la mîna stîngă, apare (din nou!) celebrul motiv alcătuit din cele patru note , impunîndu-se treptat, devenind dominant pentru secțiunile extreme. Privire înapoi, „ca o sinteză a elementelor tematice din părțile anterioare”? Sau e altceva? Mai curînd credem că este vorba de tradiția beethoveniană, de obsesia de care e urmărit compozitorul¹²³.



¹²¹) „Der Abend dämmert, das Mondlicht scheint,
Da sind zwei Herzen in Liebe vereint
Und halten sich selig umfängen”

Sternau

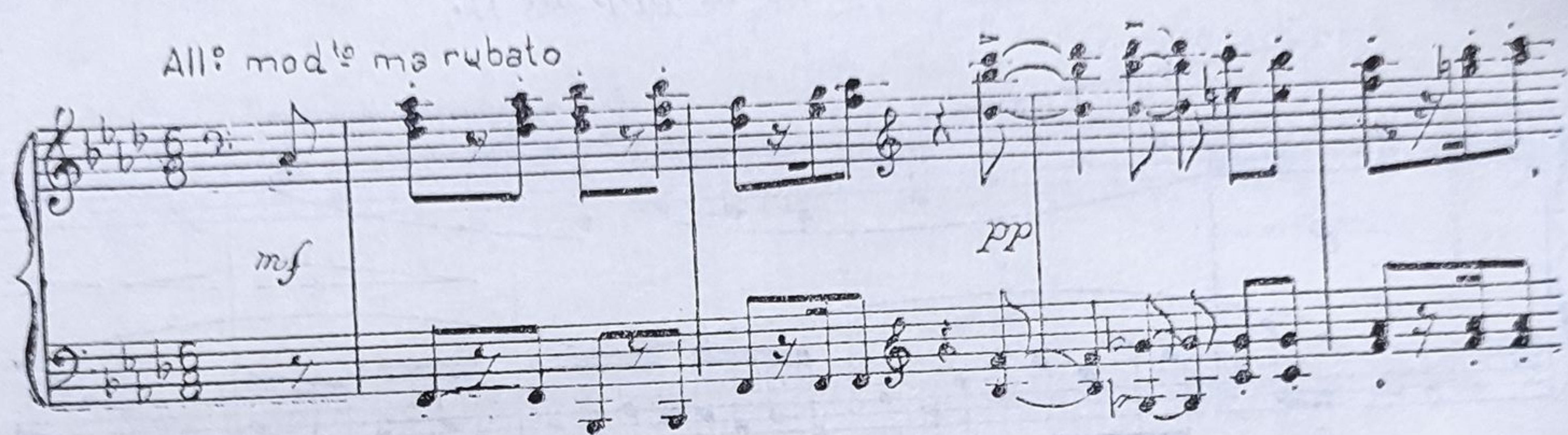
(Sosește seara, luna strălucește,
Două inimi în dragoste s-au unit
Și rămîn într-o sfîntă îmbrățișare.)

¹²²) Bughici, Dumitru: op. cit., pag. 177.

¹²³) Vezi și Bughici, Dumitru: op. cit., pag. 177.

Trecerea la partea a IV-a — *Finale, Allegro, moderato ma rubato*, se face prin *attacca*, în cadrul unei forme de rondo-sonată compozitorul realizînd o adevărată rememorare a materialului tematic din părțile anterioare, deși temeile apar modificate, conform concepției sale de ansamblu.

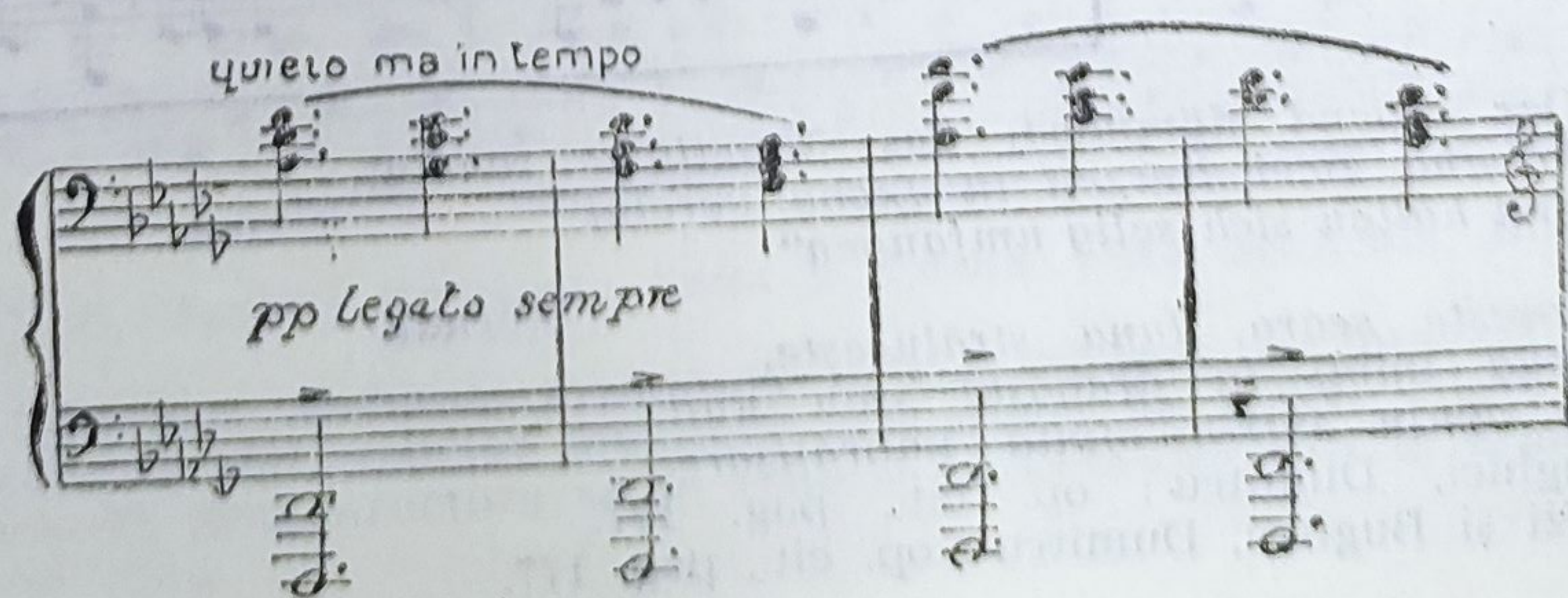
Tema întâi înrudită cu tema din *Scherzo* :



Tema a doua înrudită cu tema din *Allegro*-ul inițial :



Tema a treia înrudită cu tema din *Andante* :





Întreaga lucrare se încheie printr-un Presto dinamic bazat pe elemente tematice inițiale, în tonalitatea Fa major.

De factură monumentală, sonata este concepută și tratată simfonic¹²⁴.

Alături de cele trei sonate pentru pian, Brahms a inclus în lista lucrărilor sale și o sonată pentru două piano: *Sonata în Fa major* (op. 34 bis), care este identică cu muzica *Cvintetului pentru pian, două vioară, violă și violoncel* (1861—1864). Dorința de a scrie o astfel de sonată era mai veche. În 1854, într-un timp foarte scurt, conturase o sonată pentru două piano în re minor care, în concepția compozitorului, putea să câștige mult în substanță și expresie prin complexitatea și forța orchestrală ce o sugera. De aceea, câțiva ani mai târziu, va transforma această sonată într-un concert, astfel că cele trei părți ale sonatei vor deveni *Concertul pentru pian și orchestră nr. 1, în re minor* (op. 15).

În muzica lui Johannes Brahms, un loc important l-a ocupat procedeul variațional. Înzestrat cu un deosebit simț al improvizației, exersat și dezvoltat prin parcurgerea creațiilor înaintașilor săi Bach, Mozart, Beethoven, Brahms, se dovedește a fi unul dintre ultimii mari maeștri ai acestei arte. „Ceea ce caracterizează în linii mari variația brahmsiană — observă Marta Paladi — este îmbinarea măiestrită a științei contrapunctului (ecou al investigațiilor neobosite pe care tânărul maestru le făcuse în literatura vechilor muzicieni) cu fantezia și strălucirea romantică”¹²⁵.

Cel mai mult găsim acest procedeu aplicat în muzica pentru pian. (Mai întâi în *Andantele din Sonata nr. 1*, apoi în alte lucrări). După cele trei sonate a urmat celebrul op. 9—16 *variațiuni pentru pian pe o temă de Schumann*, scrise în maniera muzicii protectorului său spiritual care, urmărind atent lucrarea, constata: „Cîteodată ritmul răsare misterios, altădată strălucește cu toată pasiunea și intensitatea. Ce minunată este cea de-a 14-a, în conținut, prezentată în forma de canon în re...”¹²⁶.

¹²⁴) Pentru caracterul lor orchestral, sonatele pentru pian de Johannes Brahms au fost denumite de Robert Schumann „simfonii deghezate”.

¹²⁵) Paladi, Marta: *Brahms*, Edit. Muzicală, București, 1979, pag. 75.

¹²⁶) Claude, Rostand: *Brahms* (2 volume), Paris, 1954

Au urmat apoi op. 21, nr. 1 — *Unsprezece variațiuni pe o temă proprie* (1856) și nr. 2 — *Treisprezece variațiuni pe o temă ungară* (1853), op. 23 — *Zece variațiuni pentru pian pe o temă de Schubert* (1861), op. 24 — *Douăzeci și cinci de variațiuni și fugă pentru pian pe o temă de Händel* (1861), op. 35 — *Douăzeci și opt de variațiuni pe o temă de Paganini* (Studii pentru pian) și op. 56 b — *Variațiuni pentru două pianе la patru mâini pe o temă de Haydn* (1873).

Zestrea pianistică a lui Johannes Brahms mai cuprinde și cele 21 de *Dansuri ungare pentru pian la patru mâini* — neîncadrate în lista opusurilor sale —, cele *Patru balade pentru pian*, op. 10 (1854), *Cîntecele dragostei, valsuri pentru pian la patru mâini* op. 52 (1868), *Două rapsodii pentru pian* op. 79 (1879). Abandonată în preajma anului 1879, creația pentru pian este reluată spre sfîrșitul vieții compozitorului, cînd se apropie de miniatura pianistică (în special intermezzo-ul, capriciul, balada, romanța și rapsodia), realizînd opusurile 116, 117, 118, 119 pe care autorul le numește „cîntece ale durerii mele”.

Preocupat și de înțelegerea pianisticii sale, Brahms a compus o culegere de *Exerciții tehnice*, precum și cele trei *Studii* (prelucrări ale : *Studiului* op. 25, nr. 2 de Chopin, *Rondo-ului* de Weber și *Presto-ului* din *Sonata pentru vioară în sol minor* de Bach), lucrări care, ca toate celelalte scrise pentru pian, pun în evidență stilul pianistic brahmsian, caracterizat prin sugestie orchestrală, paletă politimbrală și o scriitură complexă, cu multiple dificultăți de interpretare.

Cu toate că Brahms a fost însoțit încă din tinerețe de doi mari violoniști ai timpului, Remenyi și Joachim, nu a creat pentru vioară decît cîteva lucrări : *Concertul pentru vioară și orchestră* (op. 77) și cele trei *Sonate pentru vioară și pian* (op. 78, 100 și 108), încredințîndu-i în schimb numeroase pagini și un rol principal în cadrul ansamblurilor camerale, în triouri, cvartete, cvintete și sextete.

Cele trei sonate scrise după *Concertul pentru vioară și orchestră*, deși la intervale de timp diferite, au un caracter unitar, determinat atît de atmosfera specifică, de suflul romantic ce le străbate, precum și de structura lor arhitecturală.

★ *Sonata pentru vioară și pian nr. 1 în Sol major*, op. 78 (1878—1879) constituie momentul relaxant în activitatea creatoare a compozitorului, un fel de *Andante* după *Allegro*-ul care a fost concertul (pentru vioară).

Alcătuită din trei secțiuni : *Vivace ma non troppo*, *Adagio* și *Allegro molto moderato*, sonata este străbătută de lirism și nostalgie, generate desigur și de tema folosită în secțiunile extreme. Este vorba de *Regenlied* (Cîntecul ploii) op. 59, nr. 3, pe versurile lui Klaus Groth, care se constituie drept materialul generator al temelor din secțiunile amintite.

Andantino

Re-gen trop fen aus den
Bau-men fal-len in das grü-ne Gras.
Ma non troppo

partea I.

partea III-a
All: molto moderato

p dolce

De la acest lied și-a luat și sonata denumirea de *Regensonate* ¹²⁷⁾ (Sonata ploii).

✕ Sonata pentru vioară și pian, nr. 2, în La major, op. 100 (1886) prezintă câteva trăsături caracteristice. Alcătuită tot din trei secțiuni, ca și prima (*Allegro amabile*, *Andante tranquillo* și *Allegretto grazioso* (quasi *Andante*), sonata abundă în intonații lirice grefate pe un ritm de vals. Interesantă apare structura părții a doua, în care se îmbină forma de lied cu cea de scherzo, măiestrit realizată de către compozitor. De remarcat asemănarea dintre prima temă și cântecul lui Walther din *Maestrii cîntăreți* din Nürnberg de Wagner (Vezi pag. 48).

¹²⁷⁾ Mulți ascultători și unii adepți ai programatismului atribuie acestei sonate sensuri programatice, fără a ține seama că Brahms a preluat doar melodia liedului amintit mai sus și că nu a făcut nici o precizare sau vreo aluzie la vreun program anume.

Sonata pentru pian și vioară nr. 3, în re minor, op. 108 (1886—1888) — ca și Sonata nr. 3 pentru pian — se distinge în cadrul celor trei lucrări. Ea „este purtătoarea unor elemente cu totul noi, într-o realizare care impresionează profund”¹²⁸.

Se evidențiază, în primul rând, unitatea ciclului cvadripartit: *Allegro*, *Adagio*, *Un poco presto e con sentimento*, *Presto agitato*, în care temele pregnante pun în evidență expresia romantică specifică într-o redare polifonică, dialogul dintre cele două instrumente fiind condus cu măiestrie de către compozitor. Apoi, construcția arhitecturii sonore se distinge și ea prin elemente îndrăznețe. Ne rețin atenția în special *Allegro*-ul cu expoziția sa amplă, contrastantă, cu dezvoltarea scurtă și laconică, urmată de o reexpoziție pe măsura primei secțiuni, precum și *adagio*-ul, o formă de sonată fără dezvoltare¹²⁹.

Nu putem să nu amintim *Scherzo*-ul care urmează și care are o desfășurare liberă rapsodică, de asemenea într-o tratare polifonică. Și, în sfârșit, *Finalul*, ca o culminație a întregului ciclu, realizat pe baza unui șir de teme muzicale (patru idei principale pentru expoziție!), amintind de sonata mozartiană, deși conținutul este poate mai romantic decât oricare altul din câte a scris Brahms, dând un minunat exemplu de măiestrie în îmbinarea elementelor tradiției cu cele ale noului.

Cele două sonate pentru violoncel și pian sînt situate la distanță mare de timp una de alta.

➤ Prima, *Sonata pentru violoncel și pian, în mi minor, op. 38* (1862—1865) este alcătuită din trei secțiuni (*Allegro non troppo*, *Allegretto quasi Menuetto* și *Allegro*) fără partea lentă, și pune în evidență marile posibilități expresive ale instrumentului. Predominantă este atmosfera senină și caracterul pastoral, trădînd starea de bună dispoziție în care se afla compozitorul atunci cînd avea 30 de ani!

➤ Cea de-a doua, *Sonata pentru violoncel și pian în Fa major, op. 99* (1886), scrisă după 20 de ani de la prima, relevă stilul de maturitate al compozitorului, conflictul și zbuciumul interior al unui suflet mistuit de pasiuni puternice. Se observă în special o mai mare libertate în tratarea celor patru părți (*Allegro vivace*, *Adagio affetuoso*, cu o falsă repriză, *Allegro passionato*, *Allegro molto*), în înlănțuirile armonice (ceea ce a creat o oarecare nedumerire în rîndul criticilor vremii) și profunzime în exprimarea simplă, comprehensibilă a patosului său romantic.

De o cu totul altă factură sînt cele două *Sonate pentru clarinet și pian*, grupate într-un singur opus : 120. Ca și în cazul sonatelor pentru vioară, sonatele pentru clarinet urmează unor lucrări mai ample cum sînt *Trioul pentru clarinet, pian și violoncel* și *Cvintetul pentru clarinet și cvartet de coarde*, scrise în urma impresiei profunde lăsate de tînărul clarinetist al orchestrei din Meiningen, Richard Mühlfeld, un virtuoz de rară muzicalitate și cultură.

¹²⁸) Bughici, Dumitru, Op. cit., pag. 181.

¹²⁹) Să fie oare doar o simplă coincidență faptul că și C. Franck a creat tot în 1876 o sonată pentru pian și vioară și tot cu o parte (I) în formă de sonată fără dezvoltare?

Cele două sonate amintite, prima în fa minor, a doua în Mi bemol major, sînt realizate în aceeași manieră de sinceră destăinuire, punînd în evidență marile valențe expresive și tehnice ale instrumentului.

Sînt diferite însă din punct de vedere al arhitecturii : prima este alcătuită din patru secțiuni (*Allegro appassionato*, *Andante un poco Adagio*, *Allegretto grazioso*, *Vivace*) de factură clasică tradițională ; cea de a doua din trei secțiuni (*Allegro amabile*, *Appassionato ma non troppo Allegro*, *Andante con moto*), ultima fiind tratată variațional — un omagiu adus procedeului atît de mult practicat de predecesorii săi și îndrăgit de el însuși, abordat pentru prima dată în primul său opus, *Sonata pentru pian în Do major*, și pentru ultima dată în penultimul său opus, *Sonata pentru clarinet și pian* !

Opțiunea lui Brahms pentru genurile camerale este fără echivoc și întreaga sa creație pune în evidență, în mod simptomatic, preferința sa pentru formațiile de trei, patru, cinci și șase instrumente.

Fenomenul se concretizează încă din primii ani creatori cînd, după cele trei sonate pentru pian, face să strălucească *Trio-ul în Si major pentru pian, vioară și violoncel*, op. 8 (1854), o mare capodoperă creată (iarăși !) la 20 de ani, în același spirit romantic, în care abundă liniile melodice de mare frumusețe și expresivitate, spontaneitatea confesiunii fiind canalizată pe făgașul unor forme muzicale solide și precise. Revizuit structural în 1889—1891, atunci cînd Brahms se apropia de 60 de ani, *Trio-ul* cîștigă în sobrietate și echilibru, expresia devine mai concentrată, mai severă.

După acest trio, Johannes Brahms va mai crea, ce-i drept mult mai tîrziu, încă patru triouri (în total sînt cinci) ; dintre care două pentru pian, vioară și violoncel : *Trio în Do major*, op. 87 (1882) și *Trio în do minor*, op. 10 (1886), unul pentru pian, vioară și corn (în care cornul poate fi înlocuit, după caz, cu viola sau violoncelul) : *Trio în Mi bemol major*, op. 40 (1865), și unul pentru pian, clarinet (sau violă) și violoncel : *Trio în la minor*, op. 114 (1891).

Create în majoritatea lor după 1880 (cu excepția celui în Mi bemol major), trio-urile evidențiază stilul de maturitate al compozitorului, inegalabila sa tehnică și măiestrie componistică relevînd expresia romantică, optimismul său robust alături de melancolie și bucuria vis-à-vis de tristețe. Și, ca și în cazul altor lucrări, se remarcă și aici factura simfonică, tumultul timbral sugerat doar prin cîteva instrumente orchestrate într-o manieră inedită, proprie. Amintim astfel *Trioul în Do major*, op. 87, cu sonoritățile sale ample din dezvoltarea primei părți, precum și polifonia densă creată în ultima parte. O notă aparte pentru *Trio în la minor*, op. 114, de mare rafinament, cu expresia sa reținută, intelectuală, ceea ce îl individualizează în ansamblul creației sale :

Allegro

Clima

Cello

Pian

poco f

All? poco f

un poco f

dim

dim

dim

Cvartetul brahmsian prezintă trăsături și particularități distincte în ansamblul muzicii de cameră din a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Wilhelm Berger remarcă faptul că „Johannes Brahms intră în viața muzicală exact în momentul în care muzica instrumentală de cameră se află în paragină și declin“, devenind „un continuator conștient al mării tradiții străjuite de Beethoven“¹³⁰.

Cele șase cvartete publicate¹³¹ (trei pentru pian, vioară, violă și violoncel și trei cvartete de coarde) au fost scrise în perioada 1861—1875, considerată a fi cea mai productivă în genul muzicii de cameră în creația lui Brahms.

Primele două, op. 25 și op. 26, compuse când avea aproape 30 de ani, au fost — după mărturisirea autorului — cele mai bune compoziții ale sale.

¹³⁰) Berger, Wilhelm: *Cvartetul de la Haydn la Debussy*, Edit. Muzicală, București, 1970, pag. 172.

¹³¹) Se pare că Brahms „s-a exersat“ în domeniul cvartetului, compunând până în 1870 cca. 20 cvartete de coarde pe care, considerându-le neizbutite, le-a distrus. Vezi, M.S. Druskin — pag. 113 și G.W. Berger, Op. cit., pag. 175.

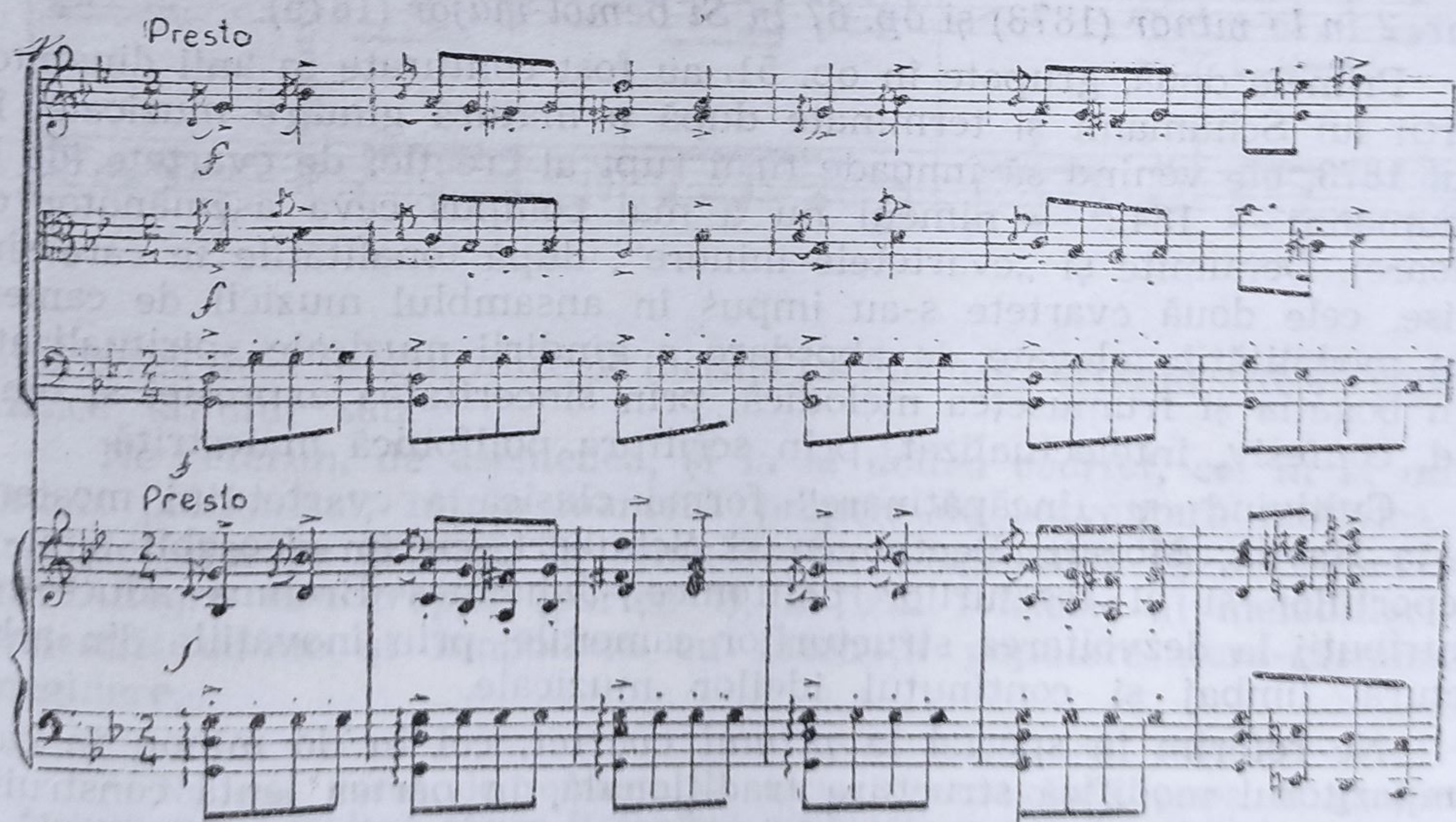
Cvartetul op. 25 în sol minor pentru pian, vioară, violă și violoncel a fost compus în perioada 1857—1861 și prezentat în primă audiere avându-i drept protagoniști pe J. Joachim la vioară și pe Clara Schumann la pian.

Sucesiunea părților nu este cea tradițională (partea lentă este plasată înaintea finalului), iar structura acestora sparge convenționalismul rigid. De pildă, partea I — *Allegro* — este neobișnuită (după cum observă Joachim) prin complexitatea sa arhitecturală și cosmogonia expresivă. De remarcat permanentul discurs polifonic, dialogurile dintre ansamblul de corzi și pian, varietatea armonică obținută prin modulații, unele frizând modalismul și, în sfârșit, poliritmiile realizate mai ales în partida pianului.

De o factură mai deosebită pare și partea a II-a, *Intermezzo*.

Allegro ma non troppo este un scherzo a cărui introducere, datorită sonorităților surdinate ale corzilor, creează un efect fantastic, aparte, misterios, într-o secțiune asemănătoare ca formă și intenție cu cea din *Sonata pentru pian în fa minor (Intermezzo)*; tot astfel și partea a III-a — *Andante con moto* — are o desfășurare epică, de baladă, cu teme sale arhaice încadrate în structuri modale, în care apare secțiunea *Animato* — contrastantă, desfășurată într-un măiestrit fugato — oferind apoi o nouă stare de liniște prin revenirea părții inițiale.

Partea a patra, finalul — *Presto, Rondo alla Zingarese* — se remarcă prin pluralismul său tematic din care transpar ecouri ale muzicii maghiare și țigănești, transfigurate și expuse într-o perfectă unitate ritmică, armonică și melodică¹³².



¹³²) Arnold Schönberg, în 1932 la New York, a realizat și editat o transpunere orchestrală a Cvartetului pentru pian, vioară, violă și violoncel, op. 25.

Cvartetul opus 26 în *La major*, compus pentru aceeași formație instrumentală și în același an (1861), se distinge prin nota severă și austeră ce o degajă. Este, într-un anumit fel, opus primului cvartet. Nu întâmplător E. Hanslick a apreciat ideile acestui cvartet drept „seci și plictisitoare”. Echilibrat, de factură clasică (*Allegro non troppo, Poco adagio, Scherzo poco Allegro, Finale Allegro*), construit din arhitecturi în care structurile sînt riguros elaborate și în care „calculul rece” neagă orice idee romantică, orice aluzie programatică, cvartetul reprezintă una dintre pietrele de încercare pentru interpreți, dificultatea constînd în găsirea sensului expresiv, în reliefarea și „nominalizarea personajelor principale” din ansamblul structurilor polifonice.

Cel de-al treilea și ultimul: *Cvartetul pentru pian, vioară, violă și violoncel, în do minor, op. 60*, deși început în 1855, a fost terminat în 1874, pe parcursul celor douăzeci de ani compozitorul revenind în cîteva rînduri (1861, 1868, 1873), pentru ca definitivarea să fie realizată abia în 1874. Și, cu toate că părțile cvartetului (*Allegro non troppo, Scherzo, Allegro, Andante, Finale, Allegro comodo*) nu au fost compuse în ordinea în care se prezintă în ansamblul arhitectural¹³³, lucrarea este unitară, ca și altele elaborate de Brahms de-a lungul mai multor ani¹³⁴. Surprinzătoare apare factura muzicală romantică a cvartetului, perfect echilibrată — știindu-se că în această perioadă compozitorul se afla într-o accentuată criză sufletească, determinată de copleșitoarea iubire deznădăjduită pentru Clara Schumann, precum și de o serie de în succese de ordin artistic. Acest cvartet, prin stilul abordat, prin forța generalizatoare a expresiei se situează printre cele mai reușite lucrări din creația de cameră a lui Johannes Brahms.

Tot în acești ani sînt compuse (sau cel puțin schițate) și alte lucrări, printre care cele trei cvartete de coarde *op. 51, nr. 1 în do minor și nr. 2 în la minor* (1873) și *op. 67 în Si bemol major* (1875).

Primele două, grupate în *op. 51*, au fost conturate în anii dinaintea morții lui Schumann și terminate după o matură gîndire muzicală, în anul 1873, ele venind să înnoade firul rupt al creației de cvartete (de la Schumann — 1842 — nimeni nu a mai compus ceva asemănător ca valoare). Denumite și „cvartetele minore”, după tonalitățile în care sînt scrise, cele două cvartete s-au impus în ansamblul muzicii de cameră prin modalitățile elevate de abordare a gîndirii muzicale spiritualizate, prin bogăția și frumusețea melodică, prin sinceritatea expresiei și tonul cald, confesiv, intelectualizat, prin scriitura polifonică măiestrită.

Cultivînd cu „încăpăținare” forma clasică a cvartetului moștenit de la Haydn, Mozart, Beethoven și Schubert, cu un deosebit simț al proporțiilor și al țesăturilor polifonice, Johannes Brahms aduce noi contribuții la dezvoltarea structurilor camerale, prin inovațiile din arhitectură, limbaj și conținutul ideilor muzicale.

Ne referim în special la *primul cvartet*, cel în *do minor*, în care compozitorul modifică structura tradițională, în partea lentă construind

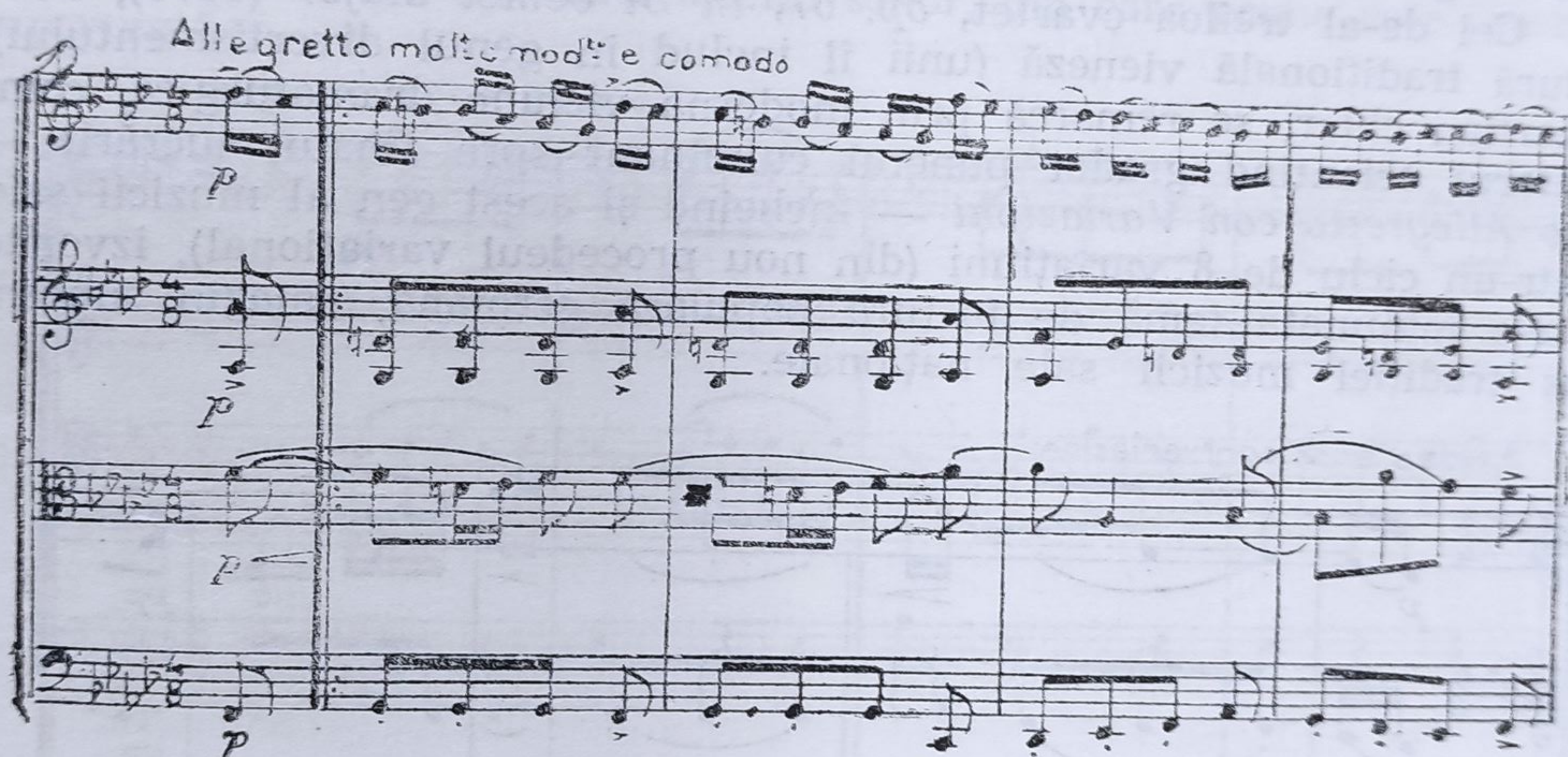
¹³³) Prima parte pe care a compus-o a fost *Scherzo-ul*, urmînd *Andantele* în 1873, *Finalul* tot în 1873 și *Allegro, non troppo*, prima parte, în 1874.

¹³⁴) *Sîmфония I, Ein Deutsches Requiem* și altele.

o delicată *Romanță* — străbătută de nostalgie și patos romantic¹³⁵ —



înlocuiește *Scherzo*-ul printr-un *Intermezzo* plin de nostalgie și lirism,



și creează de-a lungul întregii lucrări factura concertantă atât de caracteristică stilului său.

Ne referim, de asemenea, și la *al doilea cvartet*, cel în *la minor*, intens polifonizat, într-o manieră proprie de secvențare motivică, într-o desfășurare fluentă, la semnificația anagramică¹³⁶) a primei teme din *Allegro non troppo* (partea I), la izul folcloric al melodiilor sale măiestrit create și înnobilate cu intonații populare nord-germane și maghiare,

¹³⁵) Nu este vorba de *romanza* de factură tradițională, piesa de gen, ci de o factură mai complexă careia îi conferă atributele travaliului motivic.

¹³⁶) F.A.E. „Frei aber einsam” (Liber dar singuratic), deviza lui J. Joachim înscrisă, prima dată, în *Sonata pentru vioară și pian*, compusă împreună cu R. Schumann și Albert Hermann Dietrich în 1853.



la factura particulară a părții a treia, *Quasi Minuetto, moderato* — combinată cu două intermezzi care au un evident rol de trio —, la finalul *Allegro non assai*, cu densitatea sa sonoră și sugestia orchestrală, efect singular, unic în felul său.

Cel de-al treilea cvartet, *op. 67, în Si bemol major* (1876), de o factură tradițională vieneză (unii îl includ în genul divertismentului), mozartian chiar, se remarcă prin moderna viziune dramaturgică, compozitorul orientînd gradat punctul culminant spre finalul lucrării — *Poco Allegretto con Variazioni* — încheind și acest gen al muzicii sale printr-un ciclu de 8 variațiuni (din nou procedeul variațional), izvorîte dintr-o minunată temă de factură populară germană, omagiu suprem adus tradiției muzicii sale naționale.



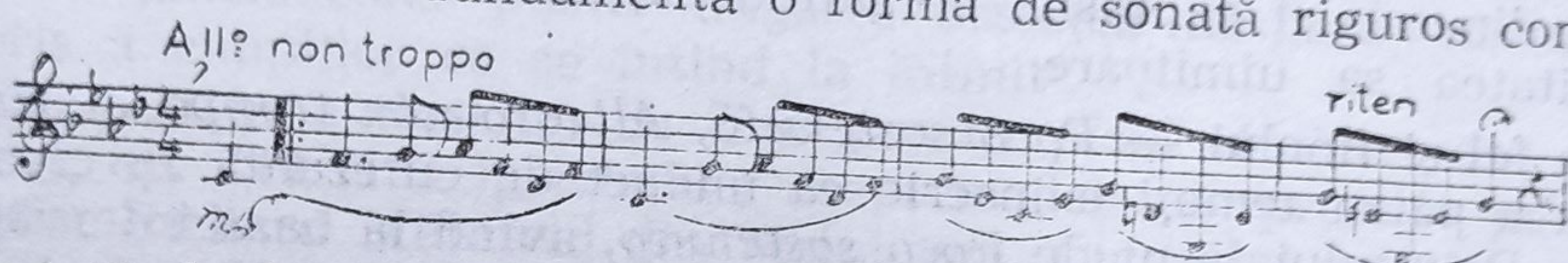
Surprinzătoare este și apariția, în *Variațiunea a șasea — Doppio movimento* —, a primei teme din partea întâi, care apoi dispare pentru a reapare din nou în secțiunea finală, într-o culminație concluzivă, fin nuanțată și expresivă.

Dramatismul specific cvartetelor de coarde poate fi urmărit și în lucrările scrise pentru ansambluri instrumentale de cinci și șase instrumente. Iată, spre exemplu, cele trei cvintete. Cel pentru pian, două viori,

violă, violoncel, în fa minor (op. 34) — compus în anul 1864, în epoca de plin avînt al perioadei *Sturm und Drang*,¹³⁷ dar și produs al unei exigente clarificări și purificări stilistice¹³⁸ — evidențiază imensele resurse dramaturgice ale lui Brahms, zbuciumul său interior, dorința sa nestăvilită de a se exterioriza, un adevărat nimb de avînturi, pasiuni, speranțe și resemnări, un tulburător document sonor al unui spirit ce întruchipa o epocă.

Considerat de către Stasov „pe drept cuvînt, cu adevărat genial”¹³⁹, *Cvintetul în fa minor, op. 34*, reprezintă un moment important, o nouă treaptă urcată spre culmea marilor realizări simfonice brahmsiene, atît în ceea ce privește structura, cît și în ceea ce privește monumentalitatea sonoră.

Prima parte — *Allegro non troppo* — prezintă trei idei tematice contrastante care vor fundamenta o formă de sonată riguros construită,



argumentată de bogăția materialului sonor, din care prima este cea mai importantă.

And: un poco adagio

pp

pp

pizz

pp

And: un poco Adagio

pespr solto voce

¹³⁷) Drușkin consideră cvintetul drept o „expresie fidelă” a perioadei *Sturm und Drang* — vezi pag. 118, op. cit.

¹³⁸) Scris mai întîi sub forma unui cvintet de coarde (1862), mai apoi *Sonată pentru două pian* (op. 34B, 1864), pentru ca, în sfîrșit, la sugestia lui Hermann Levi, să fie conceput în forma de cvintet pentru pian, două viori, violă și violoncel (1864).

¹³⁹) În M.S. Drușkin, Op. cit., pag. 119.

Se remarcă soliditatea tonală, țesătura contrapunctică, îndrăznelile de scriitură și procedeele (noi abordate) de dezvoltare motivică.

Măreția primei părți este continuată și în secțiunea secundă: *Andante, un poco Adagio*, un adevărat edificiu sonor sacru, clădit tot pe o triadă tematică, ce excelează prin bonomia fără emfază, prin farmecul și simplitatea ei lipsită de grandoare. (vezi pag. 77).

Tritematismul este continuat și în următoarele două părți ale cvintetului. Partea a treia — *Scherzo, Allegro* — excelează prin contrastul pe care-l aduce față de *Andantele* anterior. Prima temă, în măsură de 6/8, cu un contur ascendent, misterioasă prin sincopile ce le conține, este urmată de a doua mai dinamică, cu repetarea ritmului pe *sol*, în măsura 2/4, după care urmează a treia, din nou adusă în măsură de 6/8, în *ff*, eroică, expusă armonic, ceea ce duce la mărirea contrastului tematic, dinamic și expresiv, pregătind expunerea trio-ului cu calmul și generozitatea sa uimitoare.

La fel și finalul — *Poco sostenuto, Allegro non troppo* — construit pe baza a patru teme, se înscrie ca un act de cutezanță în creația lui Brahms. Debutului făcut de *Poco sostenuto*, avînd la bază intervalele de octavă și secundă mică ascendente¹⁴⁰,

Poco sostenuto

Poco sostenuto

îi urmează *Allegro non troppo*, într-o formă de sonată liberă, fără dezvoltare, apropiată de rondo, culminînd cu un final — *Presto, non troppo* —, concludiv pentru întreaga lucrare, elocvent pentru reliefarea unei personalități de mare anvergură a muzicii epocii sale.

¹⁴⁰) În 1874, aceleași intervale, dar în succesiune coborîtoare (coincidență oare?), le va folosi Anton Bruckner în *Simfonia a IV-a în Mi bemol*, tot în partea a IV-a, iar simfoniile sale au la bază tot grupuri de trei teme!

Forma *Streichquintettului*, încercată în 1862, este reluată în 1882, când Brahms creează *Cvintetul în Fa* și *Cvintetul în Sol major*, op. 111 — ambele pentru două viori, două viole și violoncel, mult diferite de cel cu pian prin tematismul lor: primul senin și luminos, denumit și *Cvintetul primăverii* (fără a fi vorba de vreo intenție programatică), liric prin excelență, conceput polifonic, într-o structură aparte (*Allegro non troppo, ma con brio* — *Grave ed appassionato* — *Allegro vivace* și *Allegro energico*), al doilea mai dur și aspru, mai sever, cu toate că excelează prin modalismul său, prin polifonia sa sprintară și mai ales prin sonoritățile concertante pe care le sugerează.

Trăsături caracteristice, particulare prezintă *Cvintetul pentru clarinet (sau violă solo)*, două viori, violă și violoncel în si minor, op. 115 (1891), despre al cărui *Andante* George Enescu spunea că îl făcea să re trăiască „melancolia pusteii ungare, tristețea nespusă, nostalgia de nedescris a câmpiilor ce se întind la infinit”¹⁴¹.

Compus în același an cu *Trio pentru pian, clarinet (sau violă) și violoncel*, op. 114 (1891), avîndu-l drept model interpretativ pe celebrul clarinetist Richard Mühlfeld din Meiningen, *Cvintetul* amintit se înscrie în creația lui J. Brahms ca una dintre ultimele și tulburătoare sinteze stilistice pe care compozitorul le-a încercat în anii precedenți. Cele patru părți ale lucrării (*Allegro*, *Adagio*, *Andantino* — *Presto non assai, ma con sentimento* și *Con moto*, *Un poco meno mosso*) formează un tot conceput extrem de unitar, această unitate fiindu-i asigurată de melopeea inițială de iz folcloric, nostalgică, desfășurată într-o curgere lină dar gradată, simplă dar variată, înrudită cu celelalte, conferindu-i noi valențe expresive de-a lungul secțiunilor din desfășurarea muzicală.

Allegro

¹⁴¹) Gavoty, Bernard, op. cit., pag. 36.

Stilul rapsodic, improvizatoric este predominant în partea a doua Adagio, în secțiunea *Piu lento* și amintește de melodică bogat ornamentată a baladelor și cîntecelor bătrînești.



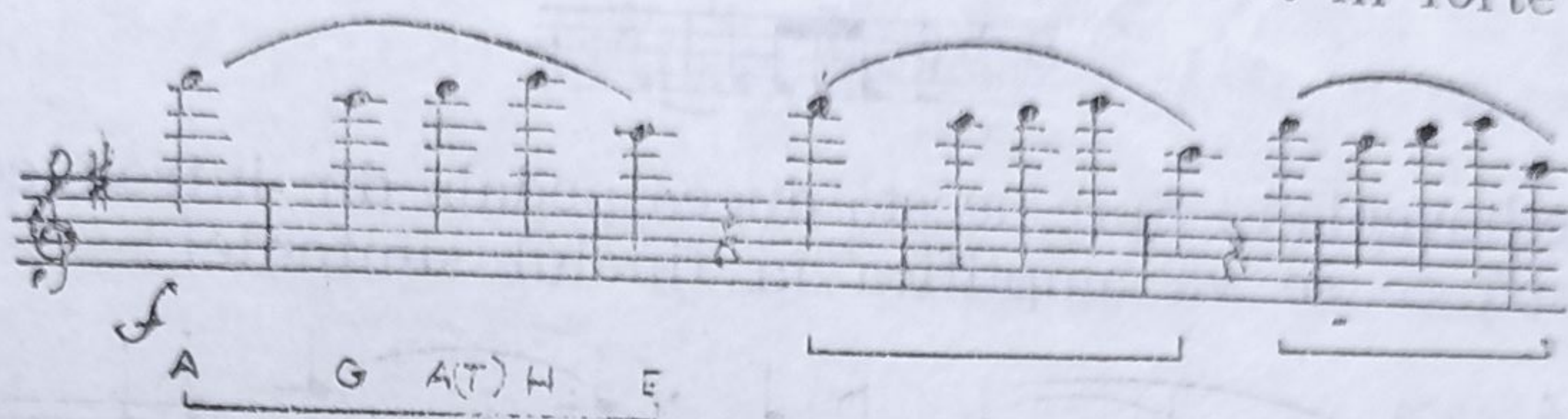
Brahms atinge aici culmi nebănuite de colorit orchestral, de dozaj sonor și erudiție în vehicularea blocurilor sonore, de dăltuire a acestora cu maxim rafinament și cerebralitate.

Întreaga lucrare se ordonează pe o concepție tematică personală, unitatea ciclică fiindu-i asigurată de celula melodică a temei întii (din partea întii), ce generează noi și noi structuri pînă în final, cînd este readusă în forma ei inițială.

Ultima mare capodoperă, *Cvintetul op. 115*, vine să încununeze și să lumineze un drum lung plin de eșecuri și biruințe, pe marginea căruia se ordonează într-o desfășurare mirifică mari și variate arhitecturi sonore, apanaj al unui geniu al celei de a doua jumătăți a secolului al XIX-lea, care va străluci mult timp și departe în secolul XX și în cele următoare.

Inegalabila măiestrie atinsă de Brahms în trio-uri, cvartete și cvintete își are sorgintea și în cele două sextete pentru două viori, două viole și două violoncelle — primul în *Si bemol major, op. 18* (1860), al doilea în *Sol major, op. 36* (1865). Cei cinci ani care separă cele două sextete nu au adus schimbări vizibile în stilul și concepția compozitorului, astfel că primul păstrează trăsăturile specifice muzicii vieneze clasice, are acea dezinvoltură și cantabilitate senină; melodiile simple, apropiate de cîntul popular, registrate instrumental de o manieră proprie, dau lucrării acel farmec juvenil și seducător ce face ca să te întorci de mai multe ori la acest opus, găsindu-l mereu tînăr, nou și actual. „Nimic nou sub soare“, am putea spune referitor la înlănțuirea părților (*Allegro ma non troppo, Andante ma Moderato, Allegro molto, Poco Allegretto e grazioso*), acestea fiind construite tradițional: în formă de sonată prima parte, lied partea a doua, scherzo partea a treia și rondo partea a patra; dar se simte de la primele înlănțuiri sonore forța și tăria, geniul și măiestria unui mare compozitor.

Spre deosebire de primul, *Sextetul al doilea în Sol major, op. 36*, compus la Viena în 1865, aduce elemente noi în structură; părțile mediane sînt inversate, ca într-„A NOUA” de Beethoven (*Allegro non troppo, Scherzo-Allegro non troppo, Poco Allegro*), nu dintr-un capriciu, pur și simplu, ci din necesitatea continuării exprimării unui conținut tumultuos, de un lirism cald, înduioșător, mărturisire sinceră a unor gânduri și sentimente la fel de sincere și curate. Nu întîmplător, sextetul a primit denumirea de *Agathe Sextett*! După procedeul înaintașilor săi (Bach, Schumann), Brahms construiește un motiv-anagramă pe notele corespunzătoare literelor numelui AGATHE¹⁴² și îl plasează în prima parte, în momentul culminant al expoziției, intonat în forte de trei ori,



declarație și mărturisire fățișă a dragostei ce-i purta cîntăreței. Tumultul sentimentelor și patosul său romantic este redat printr-o polifonie densă, amintind marile sale realizări din cvartete și cvintete.

Creația simfonică și concertantă

În a doua jumătate a secolului al XIX-lea se constată o vădită rețineră în abordarea simfoniei. Doi mari reprezentanți ai acestei perioade „sondează” — după cum spunea Wagner — și abia după vîrsta de patruzeci de ani vor avea curajul să se avînte în minunata lume a romanului sonor: Bruckner și Brahms. Nu era numai un risc și un act de curaj, ci și o mare responsabilitate ca, în vîltoarea disputelor estetice, cînd trei titani ai epocii: Berlioz, Liszt și Wagner evoluau pe orbita programatismului și a dramei muzicale, negînd orice posibilitate de existență a simfoniei, să afirmi contrariul.

Pentru Brahms, simfonist prin excelență, legat prin toate fibrele de Bach și Beethoven, viziunea acestora era de neconceput, și ideea în sine o respingea considerînd-o falsă, o stranie utopie.

Ca de fiecare dată, este reținut, nu este zgomotos în cercul prietenilor, nu spune la ce lucrează¹⁴³, dar în taină — cu răbdare și cu exigență elaborează ceea ce contemporanii au numit „a ZECEA” (alias Simfonia I de Brahms).¹⁴⁴

Elaborare îndelungată, muncă asiduă în timpul căreia exigența pentru complexitatea simfonică creștea odată cu anii ce treceau, *Simfonia*

¹⁴²) Agathe von Siebold, o excelentă cîntăreață pentru care J. Brahms a compus minunate lieduri (*Die Liebende schreibt, Von ewiger Liebe, Das Lied vom Herrn von Falkenstein* ș.a.).

¹⁴³) Cu toate că încă din 1854 schițează conturul primei simfonii pe care o va termina după 22 de ani (1876). La începutul lui 1874 îi scrie lui Hermann Levy următoarele: „Eu nu voi scrie simfonii. Nu-ți poți închipui cît curaj îți trebuie pentru a te hotări la aceasta cînd, în urma ta, se aud pașii titanului”.

¹⁴⁴) Vezi afirmațiile lui Hans von Bülow, consemnate de Cl. Rostand, op. cit. și reluate de M. Paladi op. cit. pag. 109.

în do minor, op. 68 este prezentată în anul 1876, în primă audiție la Karlsruhe, impunându-se autoritar, fiind reluată apoi la Mannheim, München, Leipzig, Viena, Cambridge și alte centre muzicale.

Simfonia păstrează introducerea lentă (*Un poco sostenuto*) moștenită de la clasici. Sonoritatea amplă, specifică stilului brahmsian, este dată de țesătură muzicală măiestrită, ce se desfășoară lent, într-o curgere lină, pe o pedală ritmică, în 6/8, a cărei evoluție este continuă, ușor modificată înaintea părții principale *Allegro*, al cărui început se construiește din același material tematic transpus într-un alt tempo. Tema întâi a formei de sonată afirmă un element inedit :




Motivul beethovenian ! Spre acesta ducea pedala din introducere. Obsesie beethoveniană ce se va amplifica în finalul simfoniei !



Interesantă este și trecerea de la expoziție la dezvoltare, granița dintre cele două secțiuni fiind desființată printr-o continuă evoluție modulatorie către Mi bemol major, pentru a reveni la Si major cu care debutează dezvoltarea bazată pe prelucrarea motivelor polivalente, generatoare de noi determinări sonore, după care reexpoziția apare ca o fază necesară a devenirii muzicale spre final.

Partea a doua, *Andante sostenuto*, excelează prin lirismul său distinct. Factura armonică dominantă pentru întreaga secțiune creează un univers mirific, în care evoluează melodiile simple, expresive și generoase, genial registrate și orchestrate.

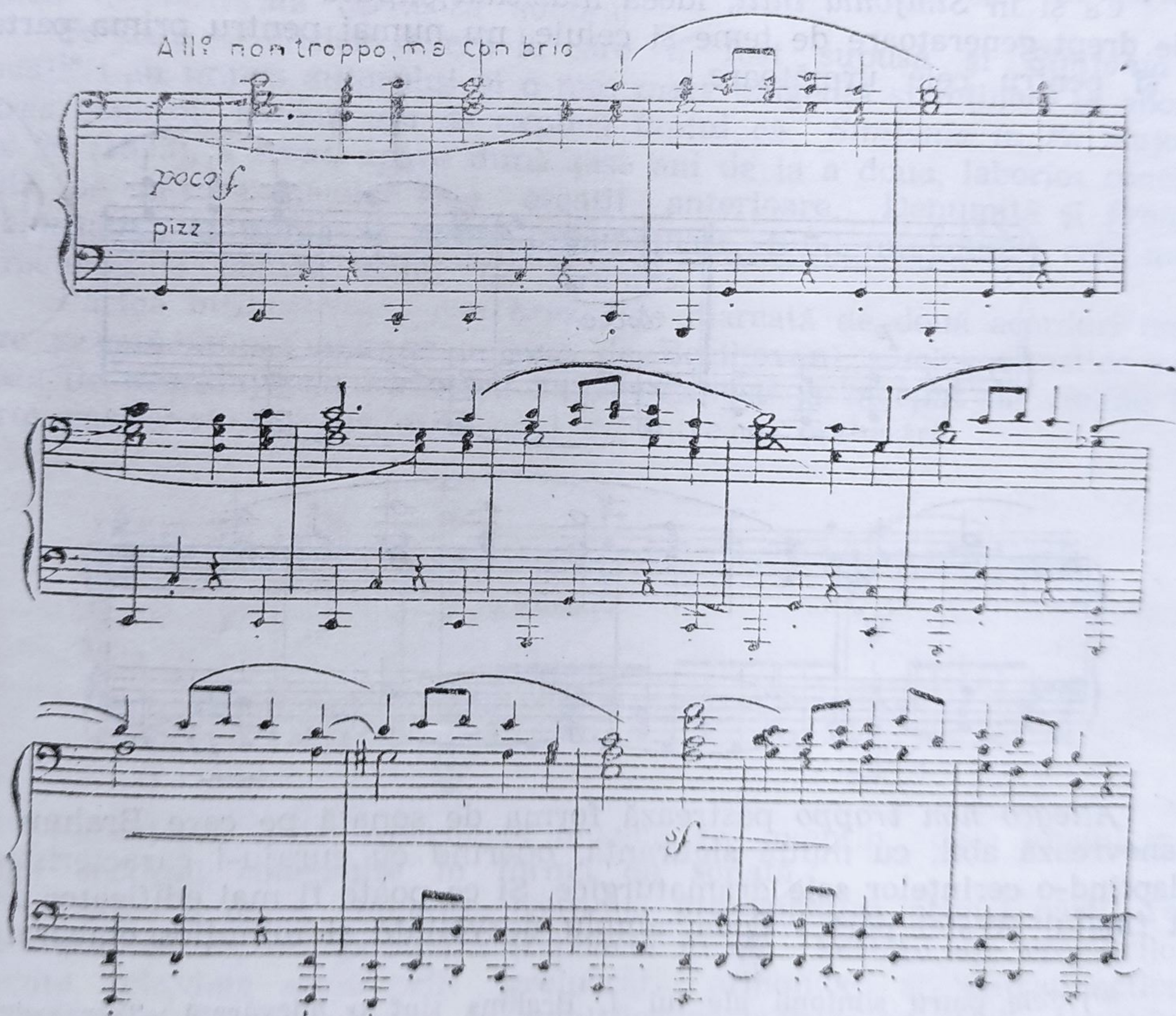
Iată, spre exemplu, melodia intonată la început de corzi, cu eco-ul cornilor (din nou motivul ) după care apar reminiscențe ale părții întâi, topindu-se apoi într-o curgere continuă de factură variațională.



Plină de noutăți este și partea a treia — *Un poco Allegro e grazioso* — în care Brahms, în locul tradiționalului scherzo creează un inter-înțeles pe alte planuri, amânând mereu momentul culminant al lucrării spre finalul simfoniei — adevărat monument sonor. De remarcat în alcătuirea coeziune și unitate tematică¹⁴⁵.

De o amploare neobișnuită, finalul reprezintă partea cea mai importantă și interesantă a lucrării. Este cel care a dat naștere la numeroase discuții, din cauza unor intenționate asemănări tematice cu finalul *Simfoniei a IX-a de Beethoven*¹⁴⁶.

Trecerea spre acest final se face gradat, *Adagio* — prima secțiune — cuprinzând frânturi tematice din prima parte, după care se ajunge la secțiunea a doua tematică, *Più andante*, pentru ca să triumfe în *Allegro non troppo, ma con brio*, vastă zonă de afirmare ideatică și de culminare a unei comunicări filosofice superioare, de întrebări și răspunsuri.



¹⁴⁵) Semnalăm și aici prezența motivului beethovenian în cadrul secțiunii mediane (Si major, în 6/8), prezentat fragmentat, pentru ca în final, în prima măsură a reluării (A), el să fie expus integral.

¹⁴⁶) „Așa este, dar e și mai uimitor că orice măgar observă acest lucru”, replică dată de Brahms celor ce constatau asemănarea. După Druskin, op. cit., pag. 51.

Simfonia întâi de Brahms vine, aşadar, să înnoade firul rupt atât de brutal de adepţii programatismului, dovadă prin existenţa ei dreptul la viabilitate a unui gen muzical elaborat cu migală de-a lungul mai multor secole, reprezentând un stadiu superior, poate cel mai înalt, al dezvoltării gândirii muzicale.

Şi, odată făcut, bine verificat primul pas, al doilea este mai uşor.

Simfonia în Re major, op. 73 apare la numai un an de la prima, în anul 1877 şi este pătrunsă de linişte şi calm, sonorităţile transparente şi echilibrul arhitectural amintesc de Haydn şi Beethoven în primele simfonii. Unii o aseamnă cu „A ŞASEA“ de Beethoven şi o numesc chiar *Pastorală*, alţii îi spun *Simfonia vieneză*, fără să vadă noutatea muzicii, vădita intenţie de a crea o muzică accesibilă, clar tonală, diatonică, contrară exacerbarilor cromatice wagneriene şi lisztene. *Simfonia a doua* se constituie ca o oază de linişte după prima simfonie, un fel de parte lentă în cadrul celor patru simfonii ale sale, imaginate ca un ciclu unitar¹⁴⁷.

Că şi în *Simfonia întâi*, ideea muzicală expusă de corzi se constituie drept generatoare de teme şi celule, nu numai pentru prima parte, ci şi pentru cele următoare.



Allegro non troppo păstrează forma de sonată pe care Brahms o manevrează abil, cu multă siguranţă, operînd cu curajul caracteristic, adaptînd-o cerinţelor sale dramaturgice. Şi ce poate fi mai edificator decît finalul acestei părţi! Coda, amplu dezvoltată şi minuţios elaborată,

¹⁴⁷) Cele patru simfonii ale lui J. Brahms sînt o adevărată „Tetralogie“, contrastante între ele, dar unitare în dramaturgie. Prima în do minor şi a patra în mi minor pot fi considerate drept coloanele pe care se sprijină bolta alcătuită din simfoniile mediane: a doua în Re major şi a treia în Fa major. Interesantă este asemănarea cu simfoniile lui Schumann în privinţa tonalităţilor. La Schumann Si, Do, Mi bemol, re, La Brahms do, Re, Fa, mi.

Tonicile primelor trei simfonii reprezintă tema fugii din finalul *Simfoniei „Jupiter“*, în Do major, KV 551 de Mozart.

se transformă dintr-o obișnuită formulă de încheiere într-un moment expresiv, contemplativ, adevărat poem liric.

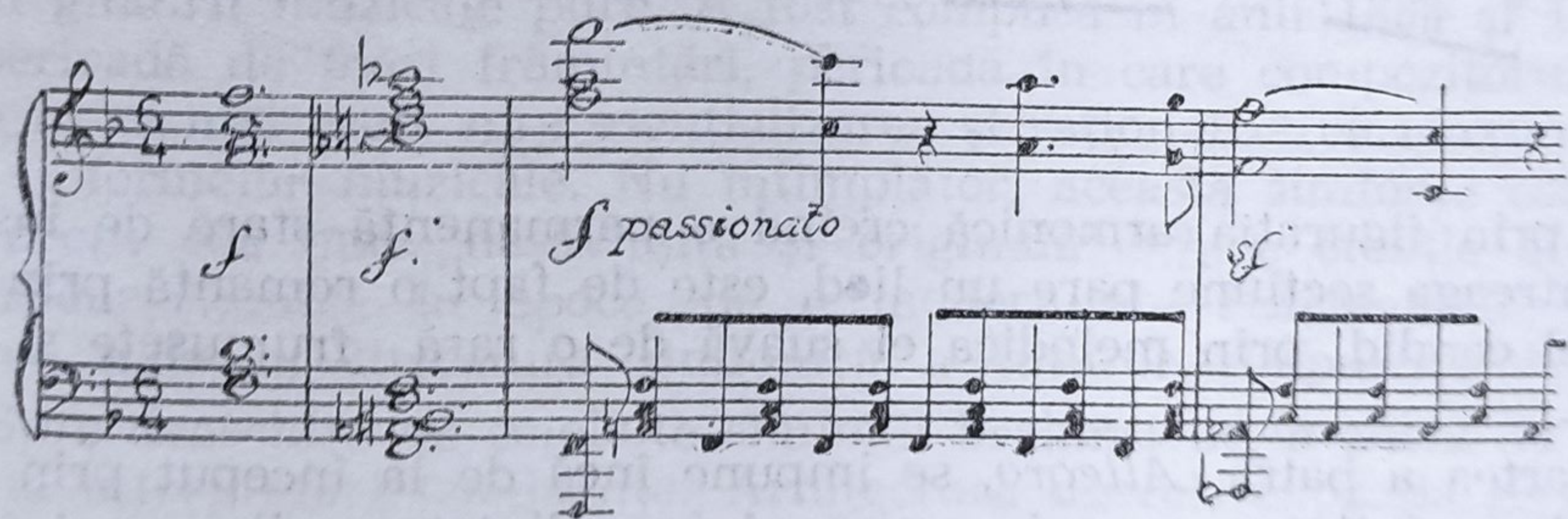
Partea a doua — *Adagio non troppo* — impune de la început un ton epic de baladă. Tema încredințată violoncelor poposește aici tocmai din prologul simfoniei în do minor, pentru a genera noi structuri care, deși duc spre o culminație, nu ating intensitățile caracteristice tragicului, revenind treptat la stadiul inițial, la povestirea baladescă de iz folcloric, în nuanțele-i specifice.

Contrastantă, partea a treia, *Allegretto grazioso quasi Andantino*, pare a fi un menuet, dar aici are rol de introducere la secțiunea ce urmează, un fel de scherzo modificat, mai curînd un intermezzo-capriccio atît de frecvent folosit de Brahms în lucrările sale.

Pe aceeași linie a unei exprimări senine se înscrie și finalul, *Allegro con spirito*, în formă de sonată, ca și prima parte. Melodiile temei, de o neasemuită frumusețe și expresivitate, sînt țesute într-un joc dezinvolt de ritmuri tinerești, ce culminează în episodul *Tranquillo* prin simplitatea, calmul și candoarea ce le sugerează, realizînd apoi în partea finală o adevărată apoteoză sonoră.

Se pare că critica severă la care a fost supusă și *Simfonia a doua*¹⁴⁸ i-au impus autorului ei o mai mare exigență și reținere în abordarea genului. Numai așa se explică faptul că *Simfonia în Fa major*, op. 90 (1883), a treia, apare după șase ani de la a doua, laborios concepută, pe măsura marilor sale creații anterioare. Denumită și *Eroica brahmsiană*, simfonia se înalță impunătoare, fiind una dintre cele mai caracteristice pentru stilul lui Brahms.

Partea întâi, *Allegro con brio*, este marcată de două acorduri majore (asemănător *Simfoniei a treia* de Beethoven), nuclee tematice urmate de desfășurările melodice ample, expuse la început de viole în *forte passionato*, și susținute apoi de întreaga orchestră.



Caracterul eroic, robustetea muzicii se mențin de-a lungul întregii secțiuni construite în formă de sonată.

Partea a doua, *Andante*, continuă problematica primei părți. Temele sînt de factură populară și poartă în ele vestigii ale vremurilor trecute, reînviolate acum prin prelucrări armonice și contrapunctice, creînd imagini nostalgice ce se amplifică pe măsura scurgerii timpului muzical.

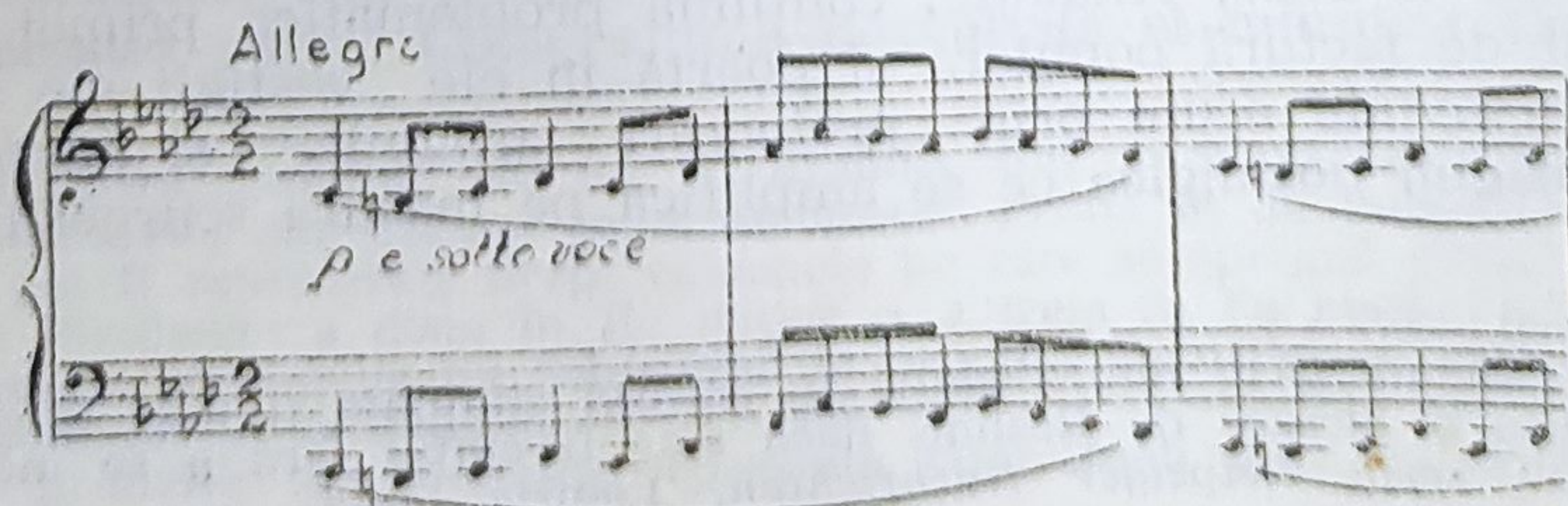
¹⁴⁸) „Nu am găsit nimic genial în această simfonie și n-aș fi ghicit nici o clipă că este o lucrare de Brahms dacă s-ar fi cîntat fără a se indica numele autorului...” scria *Leipziger Nachrichten*, Leipzig, 1878.

Partea a treia, *Poco Allegretto*, se impune prin simplitatea scriiturii orchestrale și o sporită expresivitate a melodiilor, acompaniate ma-



gistrat prin figurația armonică creînd o permanentă stare de instabilitate. Întreaga secțiune pare un lied, este de fapt o romanță prin conținutul ei candid, prin melodia ei suavă de o rară frumusețe și poezie sinceră.

Partea a patra, *Allegro*, se impune încă de la început prin soliditatea și masivitatea sa, prin unisonul încredințat corzilor, mai întâi în





nuanțe scăzute, pentru ca apoi să izbucnească violent în *forte* și *fortissimo*. Temele enunțate eroic se impun tot mai mult, devin dominante. Întreaga dramaturgie a simfoniei se concentrează în această secțiune finală de mare amploare și substanță muzicală. Creșterilor în intensitate le urmează inversul : de la eroic la pastoral, la sonorități pure, idilizante, rarefiate, ce treptat se sting printr-un ultim acord arpeggiat al harpei.

Ultima parte a „Tetralogiei“, *Simfonia în mi minor, op. 98*, se constituie ca un punct culminant al creației simfonice brahmsiene, un triumf al gândirii muzicale pure. A fost compusă în anii 1884 și 1885, într-o perioadă de mari frământări, perioadă în care compozitorul tindea din ce în ce mai mult spre esențializarea și raționalizarea maximă a fluxului și formelor muzicale. Nu întâmplător, această simfonie este apreciată drept cea mai „desăvârșită și originală“¹⁴⁹⁾, o creație a rațiunii brahmsiene, „unică în epocă, de o modernitate fenomenală“¹⁵⁰⁾, „un moment unic în literatura simfonică a tuturor timpurilor“¹⁵¹⁾.

Spre deosebire de celelalte simfonii brahmsiene, *a patra* nu se pretează la interpretări poetizante. Arhitectura operei, expresia ei concentrată, raționalul dominant obligă adepții învederați ai programatismului la recunoașterea capacității muzicii de a exista de sine stătătoare, ca artă a sunetelor, fără nici un adaos literar.

Partea întâi, *Allegro non troppo*, fără introducere, prezintă direct tema — de o construcție melodico-ritmică simetrică, de o factură aparte — în care compozitorul utilizează intervalul de terță și răsturnarea

¹⁴⁹⁾ M.S. Drușkin, op. cit., pag. 65.

¹⁵⁰⁾ W.G. Berger : *Muzica simfonică romantică (1830—1890)*, Edit. Muzicală, București, 1971, pag. 209.

¹⁵¹⁾ *Leipziger Nachrichten* (referitor la final) citat de M. Paladi, *Brahms, op. cit.*, pag. 127.

sa sexta, în care cuprinde întreaga succesiune descendentă din terță în terță a sunetelor, între si^2 și si ,



pe o formulă ritmică de pătrime, doime și pauză de pătrime,



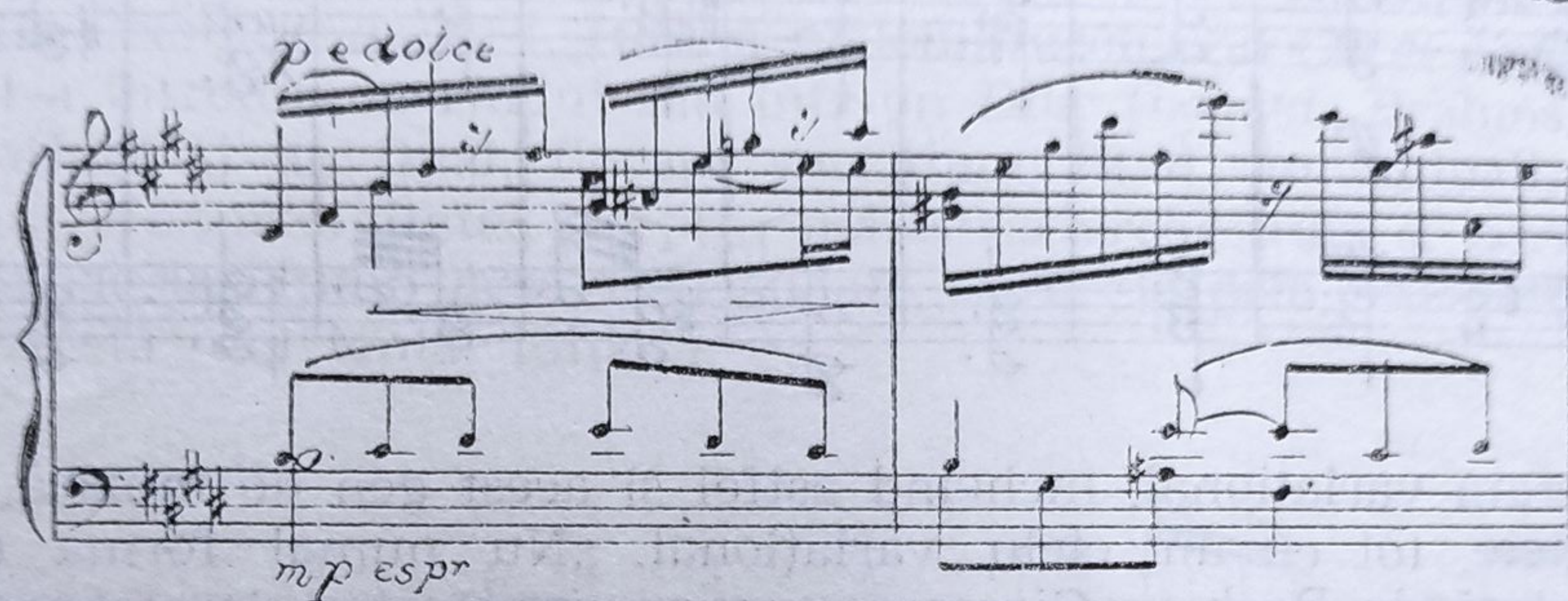
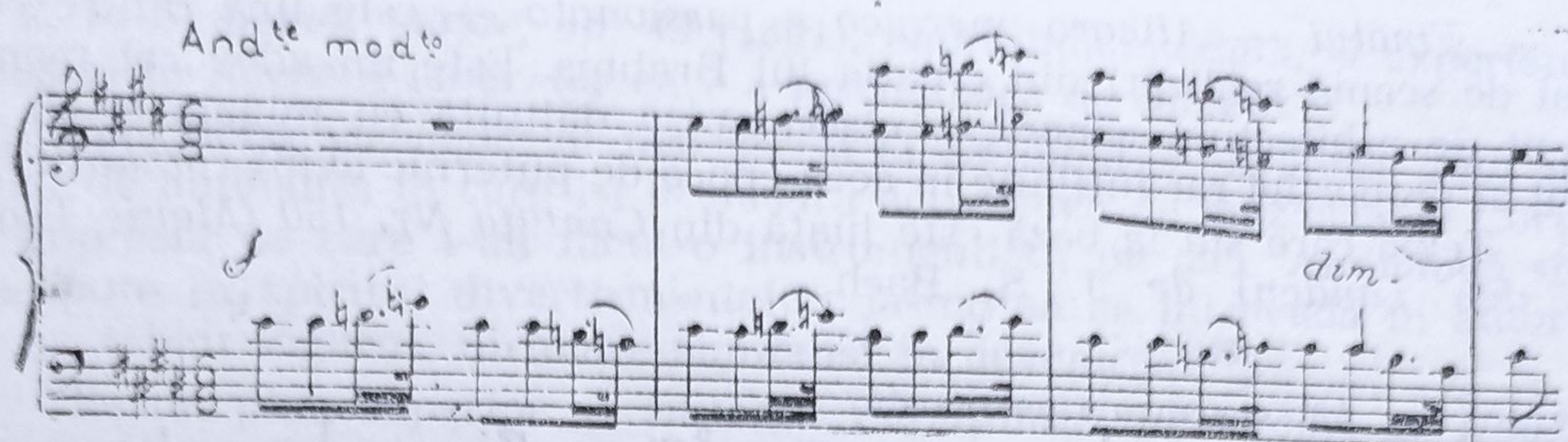
ce se repetă invariabil de opt ori, de un efect expresiv copleșitor, accentuat și de superba orchestratie, de înveșmîntarea contrapunctică variată, de continua devenire tematică ¹⁵².



Forma acestei părți este de sonată, dar tratată în manieră proprie, compozitorul permitându-și numeroase licențe generate de necesitățile sale de concepție. Astfel, semnalăm numărul mare de structuri sonore, dezvoltarea amplă, prezentată sub forma unei repetări variate a expoziției, ce culminează cu o concluzie ce se „topește” insesizabil în reexpoziție, și ea dinamizată și plină de noutăți.

Partea a doua, *Andante moderato*, evoluează pe aceleași coordonate ale expresiei concentrate, de mare forță și tensiune, realizate din opunerea celor două idei muzicale, prezentate și prelucrate variațional atît de măiestrit și inedit de Brahms. Aici se impune un procedeu mai puțin întîlnit în creația sa — structura modală. Tema de debut este într-un mod frigid și își va păstra structura pînă la sfîrșit. Devenirile sonore ale temelor alcătuiesc o creștere gradată către un punct culminant, după care totul se derulează spre final printr-o concluzie construită din elemente tematice inițiale.

¹⁵²) Este izbitoră asemănarea acestei teme cu tema folosită de Arcangelo Corelli în *Sarabanda*, *Gigue* și *Badinerie* — prima parte! Să fie oare o coincidență sau ... Brahms a cunoscut-o și a folosit-o în mod voit?



Allegro giocoso — partea a treia — contrastează puternic cu părțile anterioare. E un veritabil scherzo cu trio, un strălucitor moment muzical realizat cu o mare economie de mijloace. O temă sprintă în tonalitatea lui Do major, expusă în *ff*, reprezintă punctul de plecare pe drumul destăinuirii impetuoase, într-un mod debordant, într-o ambianță orchestrală particulară.



Creșteri dinamice, schimbări bruște dau muzicii acestei părți acea factură juvenilă, jucăușă, tonul glumeț pe care compozitorul și-l propune să-l realizeze.

Finalul — *Allegro energico e passionato* — este una dintre cele mai de seamă realizări din creația lui Brahms. Este un adevărat monument de arhitectură sonoră, o ciacconă ¹⁵³⁾ dăltuită cu migală și cu un simț al proporției rar întâlnite în acea epocă de puternic avânt romantic ¹⁵⁴⁾.

Tema care stă la bază este luată din *Cantata Nr. 150 (Meine Tagen in den Landen)* de J. S. Bach,



și prelucrată variațional, încheind astfel și acest gen de muzică, precum atâtea altele, tot cu un ciclu variațional. „Nu numai forma este cea întrebuințată de Bach în *Ciaccona pentru vioară*, dar și întreaga ei concepție este străbătută de spiritul lui Bach...“, nota *Leipziger Nachrichten*.

După expunerea temei, armonizată ca un coral al alămurilor, urmează un ciclu de 30 variațiuni ce se înlanțuie într-o creștere continuă și gradată, asemenea unui torent, pînă la *Più Allegro* — secțiunea finală a ciacconeii, amplu desfășurată, în care se mai pot delimita încă șase variațiuni într-o tratare liberă, din temă rămînînd, după expresia plastică a lui Tudor Ciortea, doar „zdrențe“, amintiri vagi ale unei existențe fundamentale, transfigurate și trecute în transcendent. Două acorduri finale în relație de dominantă-tonică încheie această „magnifică realizare muzicală, acest final care va rămîne, peste veacuri, simbolul unei înalte arte ce a deschis triumfător căi și porți spre muzica secolului XX“ ¹⁵⁵⁾.

Cele patru simfonii brahmsiene au fost minuțios pregătite de alte lucrări orchestrale compuse anterior lor. Astfel, primele două simfonii sînt precedate de cele două *Serenade pentru orchestră* (op. 11, 1858 și op. 16, 1860), *Concertul pentru pian și orchestră, în re minor*, op. 15 (1854) și *Variațiunile pentru orchestră pe o temă de Haydn în Si bemol major*, op. 56 (1873), în timp ce ultimele două sînt precedate de *Concertul pentru vioară și orchestră, în re minor*, op. 77 (1878), cele două uverturi: *Uvertura Academică în do minor*, op. 80 (1880), *Uvertura Tragică în re minor*, op. 81 (1880) și *Concertul pentru pian și orchestră*.

¹⁵³⁾ Unii consideră că această parte este passacaglie, fără să țină seama de deosebirea fundamentală dintre cele două forme polifonice înrudite. La passacaglie tema se păstrează în registrul grav, la ciacconă tema circulă fiind expusă și în registrul mediu și acut, apărînd modificată. Vezi și D. Bughici, *Dicționar de forme muzicale*, Edit. Muzicală, București, 1978, pag. 68.

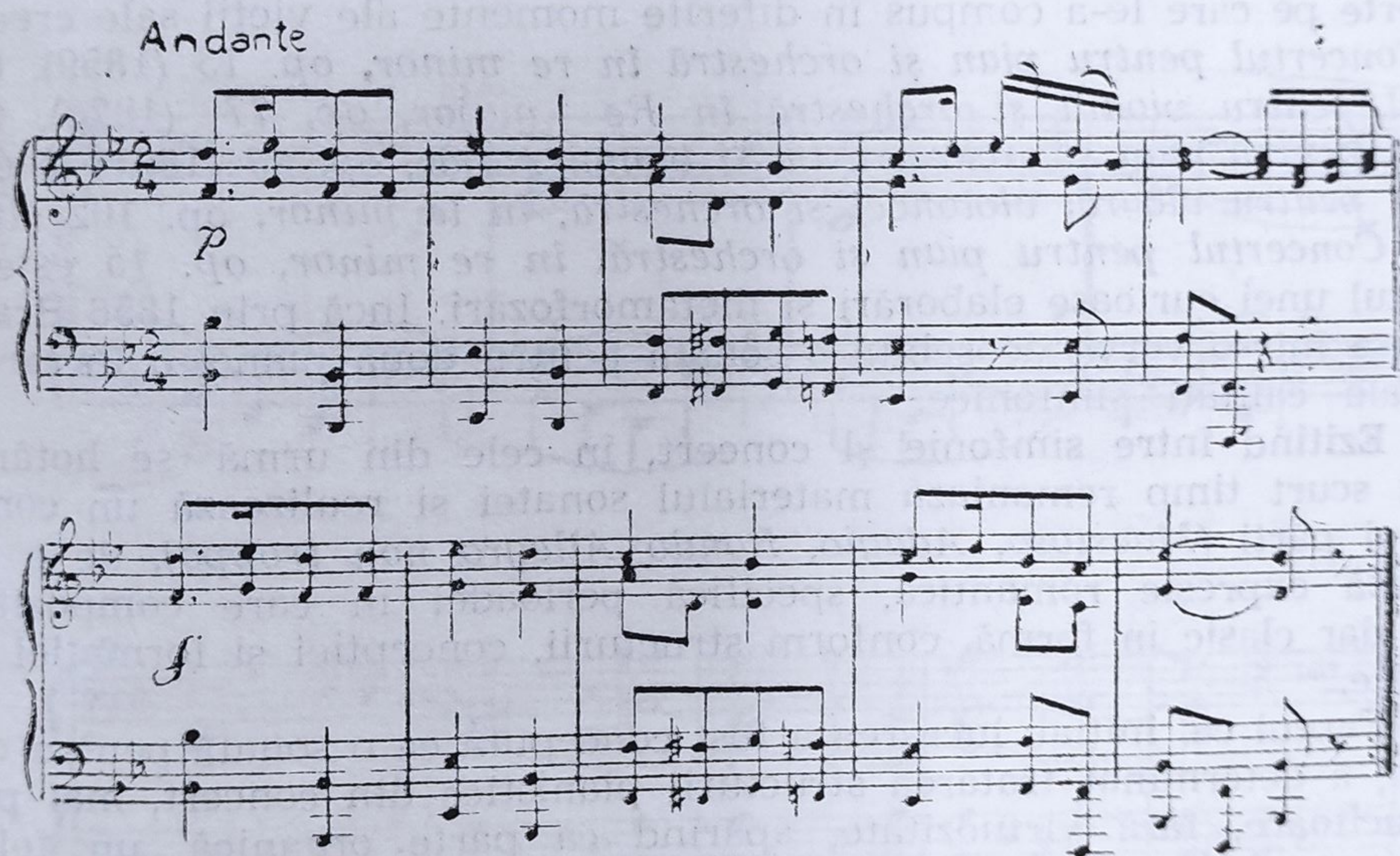
¹⁵⁴⁾ Avea dreptate Wagner cînd spunea: „Iată ce se poate scoate și astăzi în cadrul formelor vechi, dacă te pricepi cum să le minuiiești“.

¹⁵⁵⁾ Berger, W.G.: *Cvartetul de coarde de la Haydn la Debussy*, Edit. Muzicală, București, 1970, pag. 180.

nr. 2, în *Si bemol major*, op. 83 (1881), amintind, totodată, și experiența câștigată în imensul laborator care a fost muzica de cameră.

Cele două serenade au fost scrise la Detmold — Brahms fiind stimulat de ambianța în care își desfășura activitatea de muzician al Curții, de impresia pe care i-au făcut-o instrumentiștii de aici. Amândouă sînt concepute în spiritul divertismentelor, lăsînd să se întrevadă în autorul lor un talent viguros, un mare simfonist în devenire...¹⁵⁶).

Pe un plan superior se situează *Variațiunile pe o temă de Haydn*, demonstrație de măiestrie și virtuozitate în tratarea variațională a unei teme date. Preluînd de la J. Haydn melodia vechiului Coral „Sf. Anton“, pe care l-a introdus la rîndul său într-un *Divertisment*, Brahms creează opt variațiuni și un final, fiecare variațiune fiind individualizată prin conținutul și expresivitatea ei, prin măiestria orchestrală și perfecțiunea formei, în același timp desăvîrșit sudate între ele prin unicitatea tematică generată de tema inițială.



Încă de la apariția ei, lucrarea a cucerit prin farmecul și prin calitatea componistică, deschizînd noi orizonturi în muzica simfonică.

Cele două uverturi: *Academica* și *Tragica* au fost compuse la Ischl în anul 1880.

Prima, *Uvertura Academica* op. 80 a fost scrisă ca o modalitate de mulțumire pentru Universitatea din Breslau care, în 1879, i-a conferit titlul de „*Doctor honoris causa*“. În ea, Brahms reunește și prelucrează cu mult rafinament și prospețime cîntece ale studenților germani,

¹⁵⁶ În ziarul *Die Presse*, Viena, martie 1882, cu ocazia prezentării *Serenadei* op. 16, E. Hanslick scria: „Dacă vreunul dintre tinerii compozitori merită a fi luat în seamă, acesta este Brahms. Din toate lucrările lui, recent executate, ni s-a relevat ca o personalitate independentă, ca o natură muzicală de elită, temeinic alcătuită, ca un artist care merge spre o deplină maturitate și măiestrie, cu pași siguri și hotărîți...“ (După M. Paladi, op. cit., pag. 80).

pe care el însuși le-a cântat în tinerețe la Göttingen și Detmold. Lucrarea, de factură tinerească și cu sonorități luminoase, se încheie *Maestoso*, secțiune unde compozitorul citează integral imnul studentesc „*Gaudeamus igitur*”.

A doua, *Uvertura Tragică* op. 81, prezintă trăsături deosebite de prima. Este construită pe dimensiuni mai ample, autorul pune mai mult accentul pe prelucrarea simfonică a temelor, depășind cadrul unei uverturi, apropiind-o de forma de sonată, vizînd reliefarea opozițiilor dintre planurile sonore, situarea în conflict și apoi rezolvarea lor dialectică.

Fără a avea un program la bază formulat sau precizat de compozitor, cele două uverturi, contrar unor afirmații și păreri emise de adepți ai programatismului, nu sînt programatice, ci sînt două lucrări simfonice pur și simplu, și degeaba încercăm a căuta altceva, pentru că nu găsim. (Nici *Faust* de Goethe, nici *Balada* lui Herder sau alte presupuse asocieri, nici una nu a fost menționată de Brahms).

Un loc aparte în creația lui Johannes Brahms îl ocupă cele patru concerte pe care le-a compus în diferite momente ale vieții sale creatoare. *Concertul pentru pian și orchestră în re minor*, op. 15 (1859), *Concertul pentru vioară și orchestră în Re major*, op. 77, (1878), *Concertul pentru pian și orchestră în Si bemol major*, op. 83 (1881) și *Concertul pentru vioară, violoncel și orchestră, în la minor*, op. 102 (1887).

Concertul pentru pian și orchestră, în re minor, op. 15 este rezultatul unei curioase elaborări și metamorfozări. Încă prin 1856 Brahms scrisese într-o vervă deosebită o sonată pentru două plane, o lucrare cu virtuale calități simfonice.

Ezitănd între simfonie și concert, în cele din urmă se hotărăște și în scurt timp remaniază materialul sonatei și realizează un concert în trei părți (*Maestoso*, *Adagio*, *Rondo Allegro non troppo*), de o pronunțată expresie romantică, specifică perioadei în care compozitorul crea, dar clasic în formă, conform structurii, concepției și formației sale estetice.

Faptul că, inițial, lucrarea a fost concepută ca o sonată pentru două plane, a determinat tratarea structurii pianistice din concert, mai puțin strălucitoare, fără virtuozitate, apărînd ca parte organică, un fel de element component al ansamblului, intervențiile solistice impunîndu-se ca necesare în desfășurarea discursului muzical.

Fără a epata prin bravură pianistică, „în ansamblu lucrarea e splendidă, bogată, intensă și extrem de unitară”¹⁵⁷⁾, și prezintă vizibile tendințe de a cuceri noi culmi în domeniul concertului instrumental. Neînțeles de public, la prima audiție, concertul a fost primit cu răceală¹⁵⁸⁾.

În prima parte — *Maestoso* —, Brahms păstrează introducerea orchestrală pe care o construiește bazîndu-se pe două idei muzicale contrastante.

¹⁵⁷⁾ Clara Schumann către Waldemar Bargiel, după Claude Rostand, citat de M. Paladi, op. cit., pag. 57.

¹⁵⁸⁾ „În ciuda tendinței spre o exprimare sobră, a lipsei de vulgaritate, a interpretării meșteșugărești, lucrarea pare greu de înțeles, chiar seacă, câteodată obositoare...” (Din presa din Hanovra, ianuarie 1859 (După Yvonne Tienot, Brahms, Paris, 1968).

Maestoso



Intrarea instrumentului solist aduce alte două teme de o factură nouă, de asemenea contrastante,





ce vor străbate, alături de celelalte, parcursul dezvoltării, construită masiv și ingenios.

Adagio — partea a doua, — se impune prin atmosfera nocturnă ce o sugerează, prin calmul și liniștea muzicii, prin meditația ei profundă.

Rondo-ul final, *Allegro non troppo* dispune însă de alte calități: Tema refrenului,



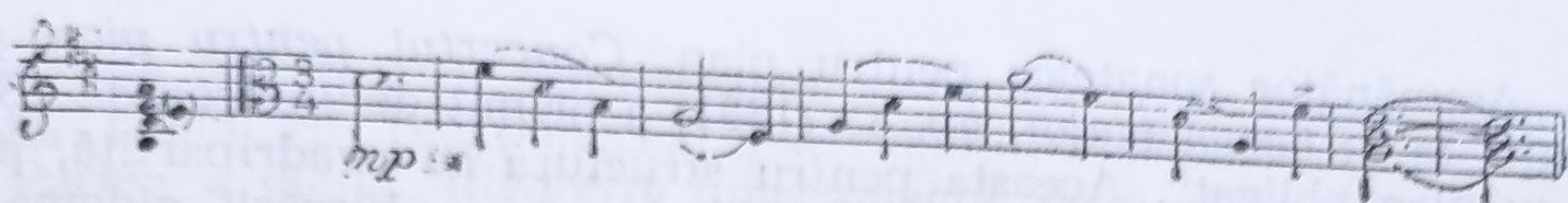
prin desenul și ritmul său, impune o atmosferă plină de optimism, un optimism robust, dominant până la sfârșit, într-o creștere gradată, amploarea sonoră fiind dată de prelucrarea polifonică a temelor și de desfășurarea continuă și captivantă a dialogului dintre orchestră și instrumentul solist.

Al doilea concert compus de Brahms, în ordinea cronologică, este *Concertul pentru vioară și orchestră în Re major, op. 77 (1877)*, dedicat prietenului și colaboratorului său Joseph Joachim, cel care la început decretase drept inexecutabile anumite secțiuni ale lucrării, dar care, ulterior, lovindu-se dîrz de perseverența și siguranța de sine a compozitorului, l-a prezentat în primă audiție, consacîndu-l definitiv în repertoriul violonistic universal ¹⁵⁹⁾.

Se observă, și în această lucrare, preocuparea compozitorului, tendința lui de a integra instrumentul solist în ansamblul instrumental, de a-l subordona expresivității discursului muzical dîndu-i o perspectivă simfonică.

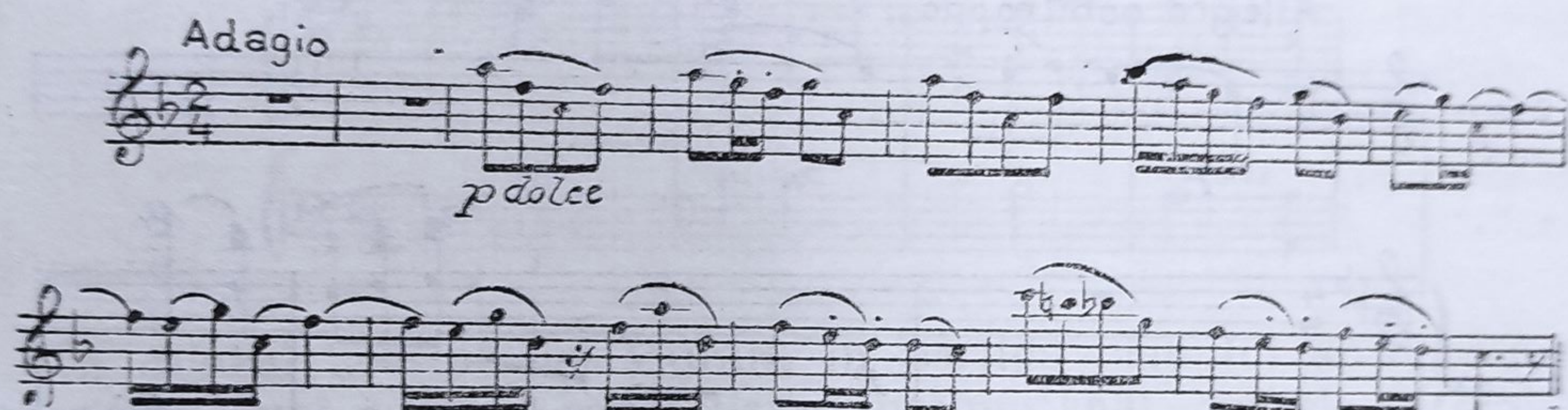
Partea întâi, *Allegro non troppo* în formă de sonată, este dominată de o temă construită doar din sunetele arpegiate ale acordului de treapta a șasea cu septimă mică, cu cadența pe contra-dominantă.

¹⁵⁹⁾ „Mă credeți atît de lipsit de bun gust pentru a sta ca un caraghios pe scenă, cu vioara în mînă, în tot timpul cît oboiul cîntă singura melodie din toată lucrarea?” întrebă renumitul violonist — referindu-se la Partea a II-a *Adagio*. După Cl. Rostand, *J. Brahms* (cit. de M. Paladi, op. cit., pag. 117).



Expusă mai întâi de orchestră, reluată apoi de solist printr-o deosebit de originală intrare, pregătită îndelung, tema amintită este confruntată cu cea de a doua, contrastantă, creînd „probleme” de tehnică oricărui violonist ce abordează în repertoriul său această lucrare. De remarcat numeroasele cadențe compuse pentru acest concert, dintre care o menționăm pe cea a lui G. Enescu, organic integrată în concepția concertului, grefată pe gândirea violonistică și simfonică brahmsiană.

Partea a doua, *Adagio*, excelează prin frumusețea ei melodică. Ascultînd muzica acestei părți, gîndul îți zboară la numeroasele lieduri ale lui Brahms și la factura lor populară, mai ales la minunata *Odă saphică* (op. 94, nr. 4) creată cîțiva ani mai tîrziu, al cărei contur melodic inițial este identic cu tema încredințată oboiului,



preluată apoi de vioară, în acompaniament orchestral.

Țesătura simfonică este magistrală, Brahms conduce ca un mare magician arta distribuirii și valorificării expresivității maxime a instrumentelor prezentate de nenumărate ori solistic (oboii, flautul etc.).

Partea a treia, *Allegro giocoso ma non troppo vivace*, afirmă forța și vigoarea într-o conjunctură sonoră dominată de veselie, de ritmuri și accente de dans, impuse autoritar de un material tematic elaborat, concentrînd în sine virtualități inimaginabile.



Construit în formă de rondo-sonată într-o tratare liberă, acest final încununează *Concertul pentru vioară și orchestră*, îi dă echilibru, stabilitate și durabilitate în timp, în ciuda unor pripite aprecieri, din păcate chiar din partea unor muzicieni ca Hans von Bülow, Eduard Lalo, Gabriel Fauré, Pablo Sarasate și alții.

Asemănător sonatelor pentru pian, *Concertul pentru pian și orchestră*, în *Si bemol major*, op. 83 (1881) a primit denumirea de „Simfonie cu pian obligat”. Aceasta pentru structura sa cvadripartită, pentru dimensiunile ample ale părților, pentru tratarea lucrării aidoma unei simfonii, pentru forța de expresie generalizatoare, dată de complexitatea partiturii și dificultățile de ordin instrumental.

După cum remarca Billroth, „în raport cu primul concert, acesta poate fi comparat cu omul în plină maturitate față de tânărul de odinioară”¹⁶⁰.

Concepția simfonică a lucrării rezultă și din modalitățile proprii de abordare a materialului tematic, de punerea în contrast a ideilor tematice și de înlănțuire a părților (*Allegro non troppo*, *Allegretto appassionato*, *Andante* și *Allegretto grazioso*).

Începutul (*Allegro non troppo* — în formă de sonată) este marcat de o temă simplă ca factură, dar de mare expresivitate, expusă de corni, completată de intervențiile pianului sub forma unor imitații în stretto.

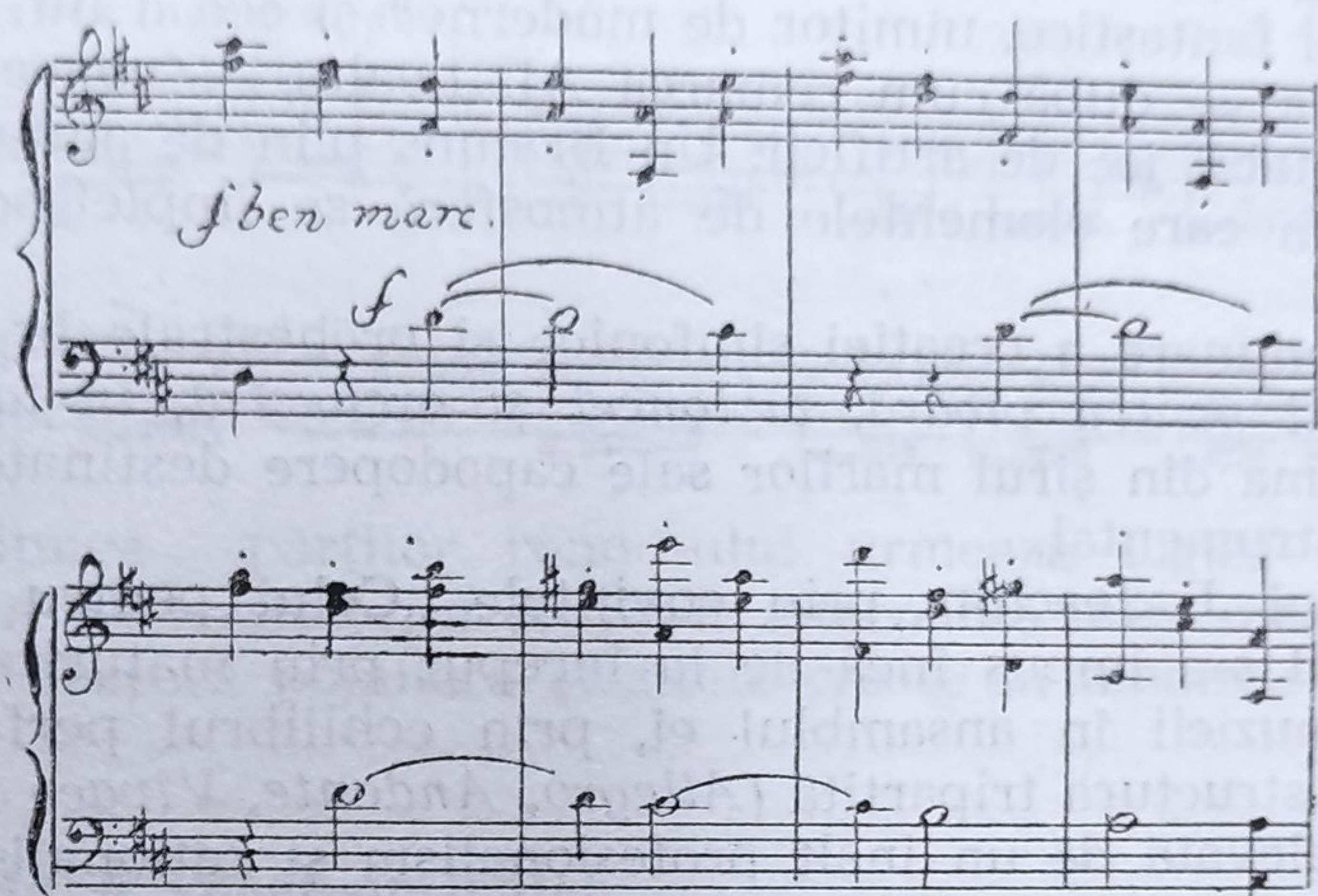
Allegro non troppo

De un efect deosebit apare cadența robustă care urmează imediat (alcătuită din acorduri arpeggiate și elemente tematice inițiale) ce pregătește începutul propriu-zis al formei de sonată, tema fiind expusă în forte de întreaga orchestră. Dezvoltarea este de o construcție aparte prin rolul ce îl atribuie pianului care, deși „integrat”, tinde să se detașeze din țesătura simfonică în care a fost cuprins, creînd o lume sonoră de intensă înclăștare și trăire emoțională, ce contrastează cu calmul și liniș-

¹⁶⁰) După Jerome Trénot, op. cit. (Din M. Paladi, op. cit., pag. 121).

tea ascunsă, sugerată de tonul patetic al cornilor care readuc atmosfera inițială, odată cu reexpunerea materialului tematic.

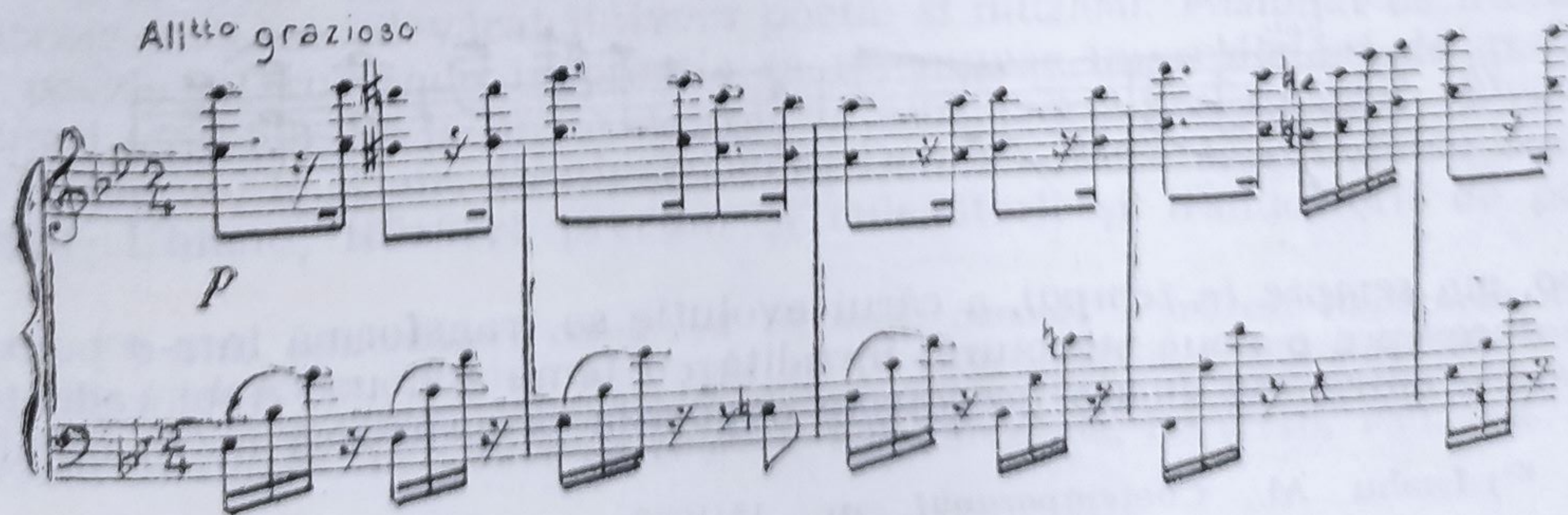
Partea a doua, *Allegretto appassionato*, de o construcție deosebită (scherzo-sonată) continuă pe un alt plan problematica filosofică a primei părți. Pe fondul unei creșteri dinamice, în contrast cu prima secțiune, partea mediană — trio — contrastează prin luminozitate și colorit folcloric (un autentic dans popular).



În miezul acestor desfășurări, în partida pianului apar pasaje de virtuozitate (mai rare în concertistica brahmsiană), dar ele se destramă subit în țesătura simfonică orchestrală. Interesantă este și construcția codei acestui scherzo; în doar 22 de măsuri, Brahms rezumă tematic întreaga secțiune!

De mare frumusețe melodică, *Andantele*, partea a treia, urmează matricea unui lied tripartit și evidențiază latura meditativ-elegiacă a compozitorului. Într-o desfășurare quasi-monocromă, calmă, fără izbucniri violente (intensitatea maximă atinsă este *f*), întreaga muzică se desfășoară asemenea unui fluviu liniștit a cărui priveliște fascinează.

Allegro grazioso, partea a patra, în formă de rondo liber cu elemente de sonată, este o amplă cuprindere tematică dedusă din necesitatea construcției arhitecturale, dar care e dominată de tema refren — briliantă, însoțită de un ritm sprintar ce conferă desfășurării muzicale multă forță și vitalitate.



Întreaga lucrare excelează prin unitatea concepției și complexitatea trăirilor emoționale ce le transmite. Din acest punct de vedere, concertul solicită interpreților eforturi deosebite nu numai în privința rezolvării problemelor de tehnică pianistică, — tipică stilului brahmsian —, ci și în sensul înțelegerii și pătrunderii concepției de ansamblu a lucrării, a fiorului și gândirii muzicale. Dintre numeroasele interpretări ale concertului s-a impus cea a lui Eschenbach, care realizează un Brahms „îndrăzneț, cu idei fantastice, uimitor de moderne” și cea a lui Bașkirov, în concepția căruia — după cum remarcă Al. Leahu — concertul „capătă alura unui veritabil joc de artificii. Un Brahms plin de agitație, de freamăt lăuntric, în care elementele de atmosferă se împletesc cu scilipiri halucinante”¹⁶¹.

Ca o încununare a creației simfonice și orchestrale brahmsiene ne apare *Concertul pentru vioară, violoncel și orchestră, în la minor, op. 102* (1887), ultima din șirul marilor sale capodopere destinate ansamblului amplu instrumental.

Dedicat lui J. Joachim prin cuvintele „Celui pentru care a fost scris”, concertul s-a impus încă de la început prin maturitatea stilului, a frumuseții muzicii în ansamblul ei, prin echilibrul perfect pe care îl realizează în structura tripartită (*Allegro, Andante, Vivace non troppo*), prin scriitura elevată de un înalt profesionalism și raționalism, prin țesătura suplă, captivantă a dialogului dintre grupul solistic și orchestră.

Partea întâi, *Allegro*, prezintă unele asemănări cu *Concertul pentru pian în Si bemol major*. Începutul — de data aceasta — este încredințat întregii orchestre, pregătind intrarea violoncelului (*in modo d'un reci-*

Allegro

finare

in modo d'un recitativo, ma sempre in tempo

Solo

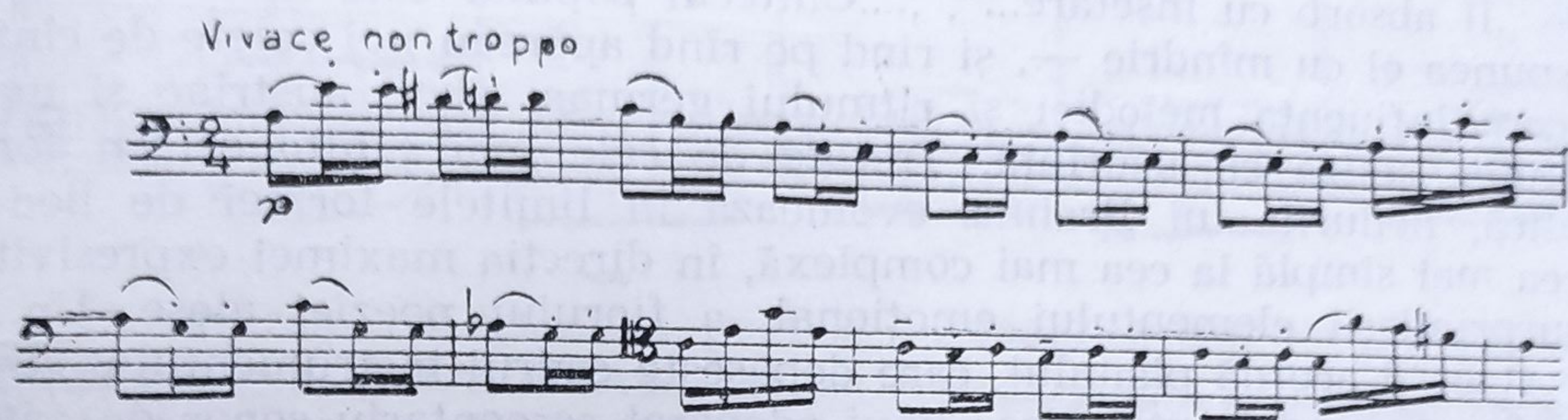
Vc

tativo, ma sempre in tempo), a cărui evoluție se transformă într-o punte care duce spre o nouă structură, înrudită cu tema a doua. Apoi cadența în care e antrenată vioara pregătește expoziția propriu-zisă în ff, impu-

¹⁶¹) Leahu Al., *Contemporanul*, nr. 15/1966.

nîndu-i de la început forță și dramatism ce contrastează, pe parcurs, cu momente lirice¹⁶².

Sensibilitatea și măiestria narațiunilor brahmsiene sînt redată în partea a doua, *Andante*, construită în formă de lied, o pagină concertantă înțîi și de partea a treia, aceasta din urmă (*Vivace non troppo*) excelînd prin voioșie și vivacitate, prin dinamismul impus de tema refren a rondo-ului.



Sucesiunea părților rondo-ului urmează logica dramaturgică brahmsiană a contrastelor, o continuă alternanță între melodiile ce abundă, unele de factură populară și altele create în maniera-i proprie.

Creația vocală și vocal-simfonică

Structura psihică rațională și cultul pentru arta înaintașilor au făcut ca programatismul să nu-și găsească loc în nici o lucrare muzicală brahmsiană. Găsim totuși la Brahms una dintre principalele idei estetice romantice aplicată în muzică, într-un număr mare de lucrări, și anume *ideea poetică* formulată de Schumann, a legăturii dintre muzică și poezie. Și dacă nu a creat simfonii programatice sau poeme simfonice, J. Brahms a compus de-a lungul vieții sale creatoare un număr mare de lieduri, duete, cvartete vocale și coruri la care se adaugă și cele cîteva lucrări vocal-simfonice, lucrări în care demonstrează calități excepționale în tălmăcirea muzicală a textelor, în surprinderea nuanțelor fine și subtile ale versului poetic — de multe ori de factură populară.

Cele 380 de lucrări — dintre care cca. 200 de lieduri, 20 duete, 60 cvartete vocale și aproximativ 100 de coruri — fac proba unei preocupări constante și a unei atracții consecutive pentru acest gen de muzică.

Fin observator și tălmăcitor al versurilor, Brahms a creat în fiecare lucrare a sa un adevărat univers poetic și muzical. Pasionat de literatură și poezie, el cuprinde în creația sa un număr impresionant de mare de autori (cca. 50), de la nume de referință în istoria literaturii — ca Goethe și Heine —, la Klaus Grath și Georg Daumer, între ei aflîndu-se Eichendorff, Uhland, Rückert precum și culegătorii și traducătorii de poezii

¹⁶²) Unii comentatori consideră că acest concert a marcat împăcarea dintre Brahms și Joachim, că „lucrarea exprimă în chip simbolic tristețea compozitorului de a fi despărțit vreme îndelungată de un prieten drag și apoi bucuria de a-l fi regăsit în sfîrșit”. În : *Ghid de concert*, Edit. Muzicală, București, 1961, pag. 74.

populare P. Heyse, E. Geibel, J. Wenzig și Z. Kapper. Fără a fi atras doar de „numele sonor“ al unui poet sau de stilul acestuia, Brahms se apleca asupra acelor texte care, prin simplitatea și naturalitatea exprimării, îi sugerau melodia și armonia, îi creau acea stare optimă de climat artistic creator. Nu întâmplător Brahms acorda o mare atenție versurilor populare care îl atrăgeau irezistibil. Cîntecul popular a fost pentru Brahms un fel de sanctuar în care pătrunde încrezător.

✧ „Îl absorb cu însetare...“, „...Cîntecul popular este idealul meu“ ¹⁶³⁾ — spunea el cu mîndrie —, și rînd pe rînd apăreau noi caiete de cîntece în care influența melodiei și ritmului german, slav, austriac și ungar se putea sesiza cu ușurință. Tratatate de cele mai multe ori în formă strofică, liedurile lui Brahms evoluează în limitele formei de lied de la cea mai simplă la cea mai complexă, în direcția maximei expresivități, a surprinderii elementului emoțional, a fiorului poeziei alese. Un rol important îl acordă pianului, care depășește cadrul instrumentului acompaniator, trecînd la realizarea unui adevărat comentariu sonor de natură simfonică.

Creația sa vocală a început cu *Șase arii pentru soprană sau tenor și pian*, op. 3 (scrise în 1853) și s-a încheiat cu cele *Patru cîntece serioase* op. 121 (1896), între aceste două extreme situîndu-se numeroasele caiete care însemnau cîntece de factură și tematică variată, fără a urmări realizarea de cicluri — așa cum au procedat înaintea lui Schubert și Schumann, sau cum vor proceda, mai tîrziu, Mahler și Wolf. Există totuși excepții: *Magelonen Romanzen*, op. 33 (1868) și *Patru cîntece serioase*, op. 121 (1896), la care mai adăugăm ciclul coral „*Marienlieder*“, pentru cor mixt a cappella (op. 22) (1860).

Marea varietate tematică, precum și frumusețea liedurilor ne împiedică să facem o ierarhizare a lor, evidențiind pe cele mai bune sau cele mai frumoase.

✧ Amintim doar că în numeroase lieduri Brahms cîntă natura în cele mai variate ipostaze ale ei: *Primăvara*, *Cîntecul lunii*, *Pe lac*, *Cîntecul ploii*, *Impresii de toamnă* etc. În altele este prezentă tema dragostei: *Drumul spre iubită*, *Cîntec de dragoste*, *Noapte cu lună*, *Sărutul*, *Blestemul tinerei fete* (cu puternice accente dramatice), iar în altele tematica socială: *Fierarul*, *Cîntecul toboșarului* etc.

De o factură aparte este ciclul de cîntece *Magelonen Romanzen*, op. 33, terminat în 1868, inspirat de lectura unui basm francez citit cu mulți ani în urmă, despre prea frumoasa Magelona și Cavalerul Pierre de Provence ¹⁶⁴⁾, în versiunea poetică a lui Ludwig Tieck.

Din cele 17 poezii ale poetului german, Brahms a ales 15, creînd tot atîtea poeme de o deosebită frumusețe melodică și armonică, încadrate în forme variate (unele apropiate de tipul ariei), din care lipsesc elementele specifice simfonismului.

¹⁶³⁾ Din scrisoarea către Clara Schumann din 1860.

¹⁶⁴⁾ Vechea legendă franceză din perioada medievală (sec. XII) a fost tradusă în limba germană de L. Tieck

Lebhaft

Wer es dir, dem die-se Lip-pen beb-ten,

poco

con espr

În contrast cu tematica poetică romantică din ciclul *Magelonen Romanzen*, cele *Patru cîntece pentru bas și pian* Op. 121 (1896) redau prin textele lor imagini sumbre ale celei de a doua stări a existenței umane — neființa.

Aceste texte biblice selectate de compozitor i-au oferit posibilitatea creării unei muzici reținute, sobre, fără a fi preocupat de realizarea cadrului religios-mistic, cu toate că tonalitățile sînt predominant minore iar desfășurarea este într-un tempo lent. Se remarcă și se impune realizarea muzicală a liedurilor, de mare complexitate armonică și polifonică, într-o scriitură simfonică în care partida pianului realizează sonorități ample, nu numai acompaniind dar și completînd expresia serioasă a pieselor vocale, redată prin timbrul atît de bine ales al vocii de bas.

Andante con moto ed anima

Wenn — ich mit Men-schen und mit

En-gels-zun-gen re-de-te, und ha-be die Lie-be nicht so



De mare valoare artistică sînt și cîntecele scrise pentru duete, cvartete și alte formații vocale. Multe dintre acestea sînt rezultatul practicii îndelungate a lui Brahms — de dirijor de cor (din tinerețe ¹⁶⁵⁾ și de mai tîrziu) sau de formații mai restrînse. Fie că sînt scrise a cappella sau cu acompaniament de pian (la două sau patru mîini) lucrările amintite se remarcă prin valoarea lor artistică, prin frumusețea muzicală și echilibrul lor clasic. Dintre acestea se desprind: *Noi cîntece de dragoste, Valsuri pentru patru voci și pian la patru mîini*, op. 65 (1874), *Balade și romănțe pentru două voci și pian*, op. 75 (1878), *Cinci cîntece pentru cor mixt a cappella*, op. 104 (1888) și în sfîrșit, dar nu în ultimul rînd, cele 49 de *Cîntece populare germane* prelucrate de el (unele a cappella, altele cu acompaniament de pian, cuprinse în șapte caiete de cîte șapte cîntece fiecare), fără număr de opus, publicate în 1894, mărturie a dragostei constante ce a purtat-o cîntecului popular despre care — cu modestia-i caracteristică — spunea: „Cel mai slab dintre aceste cîntece are mai multă valoare decît cel mai bun lied al meu“.

În genul vocal-simfonic, creația lui J. Brahms este restrînsă. Cele două lucrări compuse anterior *Recviemului*, anume *Ave Maria* — pentru cor de femei și orchestră sau orgă, op. 12 (1858) și *Cîntec funebru pentru cor și instrumente de suflat*, op. 13 (1860) reprezintă „trepte“ importante în dobîndirea măiestriei compoziționale, necesară mînuirii imensului ansamblu sonor vocal simfonic.

Prima, și cea mai importantă lucrare vocal-simfonică din creația lui Brahms, este *Ein deutsches Requiem* (Un recviem german) pentru soprană, bariton, cor și orchestră, op. 45, compus pe parcursul unei perioade de aproximativ 10 ani (1857—1867). Se pare că ideea recviemului a fost declanșată de moartea a două ființe dragi: Robert Schumann și Christiane Brahms, mama compozitorului. Cert este că lucrarea nu a fost destinată bisericii, pentru că autorul ei folosește texte în limba germană și nu în latină, cum cere cultul catolic. Mai mult, textul nu mai este cel tradițional *Liturghiei morților*, ci ales de compozitor din *Vechiul* și *Noul Testament*, selectînd în special acele momente care evidențiază curajul și nu resemnarea în fața morții.

¹⁶⁵⁾ În 1848, la Winsen, J. Brahms conduce pentru prima dată o formație corală bărbătească.

Originalitatea lucrării rezultă și din structura sa, din succesiunea celor șapte mișcări, din modul de organizare a dramaturgiei și de distribuire a forței de expresie. Chiar de la început, tema ce se naște din liniște — expusă de corzi, sub forma imitației —,



intrarea solemnă a corului și dialogul dintre acesta și orchestră anunță o mare capodoperă. Expresia este reținută, alternînd cu momente de culminații, dar fără a atinge și depăși anumite zone ale scării dinamice. Desfășurarea muzicală este gradată și fin nuanțată; Brahms construiește bolți și arcuiri sonore monumentale, de mare emoție și trăire artistică.

Superbă pagină muzicală, partea a doua! „O Sarabandă sinistră”¹⁶⁶ este scrisă pe o interesantă formulă ritmică de marș funebru ce are la bază (din nou!) motivul beethovenian din *Simfonia a V-a*. Tratarea este desigur liberă, dar prezentarea ostinato, la timpani, într-o creștere și dezvoltare continuă, sporește intensitatea dramatică¹⁶⁷; mai mult, se constituie ca un omagiu adus titanului de la Bonn, destinului care, în mod implacabil, ordonează fenomenul devenirii inevitabile.

¹⁶⁶) M.S. Drușkin, Op. cit., pag. 73.

¹⁶⁷) În această parte întâlnim numeroase momente de culminație dramatică ce contrastează cu spații de liniște consolatoare ce sporesc și mai mult expresivitatea muzicii dublate de text.



Partea a treia continuă emoția din părțile anterioare. Este remarcabilă partida baritonului solist, precum și intervențiile corului ce conturează imaginea unei acțiuni în desfășurare. Stilul polifonic abordat în primele două secțiuni se amplifică aici, culminând cu fuga în Re major, susținută de orchestră cu lovituri neîntrerupte de timpani.

Următoarea secțiune, a patra, contrastează cu cele anterioare prin lirismul său. Este cea mai calmă pagină muzicală din *Requiem* și face trecerea spre partea a cincea, cu solo de sopran — partidă concepută ca independentă de cor în desfășurarea sa; textele celor două personaje (corul și solista) sînt diferite, evidențiind în expresia muzicală anumite sensuri ale textului.

Cea mai amplă secțiune, a șasea, marchează momentul de stingere a tensiunilor dramatice, cu toate că se încheie cu o fugă magnifică, pentru ca în final totul să conducă spre acel liman de liniște care este împăcarea. Apariția temei primei părți are semnificația încheierii, dar și începutului unui nou ciclu. Am putea conchide că Brahms — prin cele șapte părți ale *Requiemului* său — prezintă concepția sa despre lume, despre univers, despre a fi și a nu fi, cifra șapte avînd semnificații mai generale, de ordin filosofic.

Celelalte lucrări vocal-simfonice ale lui Johannes Brahms, în număr de șase, sînt: *Cantata „Rinaldo“* pentru tenor, cor bărbătesc și orchestră, op. 50 (1860), compusă după un text de Goethe — remarcabilă prin frumusețea melodică și modalitatea originală de abordare a dramaturgiei —, *Rapsodia pentru alto (mezzo-soprană) cor bărbătesc și orchestră*, op. 53 (1869) tot pe un text de Goethe — lucrarea excelînd prin lirismul său nestăvilit —, *Cîntecul destinului, pentru cor și orchestră*, op. 54 (1871), după un poem de Friedrich Hölderlin — care tratează problematica luptei de eliberare a poporului grec de la 1770, lucrare ce se impune prin meditația filosofică ce o degajă —, *Cîntecul triumfului, pentru cor de 8 voci și orchestră*, op. 55 (1871) — o minunată cantată cu caracter patriotic, scrisă în spiritul muzicii lui Händel, cu ocazia înfrîngerii Franței în 1870—1871 —, *Nănie sau Cîntec trist pentru cor și orchestră*, op. 82 (1881) și *Cîntecul parcelor pentru cor pe 6 voci și orchestră*, op. 89 (1862), tot pe un text de Goethe, în care este cîntată puritatea Ifigeniei. Toate aceste lucrări sînt de o valoare artistică incontestabilă. Cu toate acestea, prezența lor în viața de concert este destul de rară.

PARTICULARITĂȚI STILISTICE

„Clasicism sau romantism ?” Iată întrebarea pe care și-o pun mulți atunci cînd discută problematica și aspectele creației lui Johannes Brahms, și un răspuns categoric în favoarea numai a uneia din cele două categorii estetice nu se poate da.

Este adevărat că în anul 1860 Johannes Brahms și-a exprimat într-un fel atitudinea față de obiectivele „*Noii școli germane*”, semnînd faimosul „protest” (împreună cu J. Joachim, B. Scholtz și J. O. Grimm), în care erau „deplînse” și „condamnate” apelele reprezentanților noului val condus de Liszt și în care se încadrau și Wagner și Berlioz, dar este cert că ulterior a regretat, considerînd aceasta o „eroare a tinereții”.

Reacția sa practic nu era îndreptată împotriva romantismului sau a vreunui compozitor anume, ci împotriva ideii programatice, împotriva renunțării la tradiție, la simfonism, a nerealizării forme muzicale — considerată de el drept cadru al cuprinderii și transformării inspirației într-o „proprietate inalienabilă”. Echilibrul și proporția, perfecțiunea forme erau elementele care îl legau și plasau în cadrul muzicii clasice, alături de Bach, Händel, Mozart și Beethoven, demonstrînd — așa cum spunea Wagner, mai târziu — „ce se poate spune... în cadrul formelor vechi, dacă te pricepi cum să le mînuiești”.

Brahms nu a acceptat tematismul și estetica romantică, dar atitudinea și sensibilitatea lui au fost romantice; am putea spune că romantismul lui Brahms are o tentă rațională, lucidă, o formă echilibrată, clasică. Muzica lui Brahms este aidoma unui vulcan care mocnește. În interiorul lui magma clocotește, dar izbucnirile sînt mereu, mereu amînate.

Pornind de la sentimentul naturii, al dragostei, al realității vieții cu bucuriile și necazurile ei — resimțite profund în multe lucrări și pe care Brahms le trăiește cu intensitatea romanticilor —, expresia, confesiunea sa sînt reținute nu exaltate, lipsite de emfază, confidentiale. Melodia constituie elementul esențial în compoziția sa, tratată conform tehnicii clasice, într-o mare varietate de procedee polifonice, armonice și variaționale, calchiată pe ritmuri, în genuri muzicale de exteriorizare și sobră și confesivă, de un pronunțat lirism și patetism. Grijă permanentă pe care Brahms o manifestă pentru forma muzicală de o construcție complexă, elaborată îndelung, evidențiază structura sa psihică, rațională, echilibrată. Privit din acest punct de vedere, compozitorul ne apare ca un romantic neoclasic, primul neoclasic din istoria muzicii. Permanent printre oameni, alături de oameni, Brahms le-a ascultat cîntecele vieții, bucuriei și durerii, pe care le-a transpus în arta sa, „dar” unic oferit cu generozitate oamenilor epocii sale și posterității.

LISTA LUCRĂRILOR LUI JOHANNES BRAHMS ÎN ORDINEA NUMĂRULUI DE OPUS

Opus Nr.	Denumirea lucrării	Anul cînd a fost terminată
1.	Sonata pentru pian în Do major (Nr. 1)	1853
2.	Sonata pentru pian în fa diez minor (Nr. 2)	1852
3.	Şase arii (lieduri) pentru voce şi pian	1853
4.	Scherzo pentru pian în mi bemol minor	1851
5.	Sonata pentru pian în fa minor (Nr. 3)	1853
6.	Şase arii (lieduri) pentru voce şi pian	1853
7.	Şase arii (lieduri) pentru voce şi pian	1853
8.	Trio pentru pian, vioară şi violoncel în Si major (Nr. 1)	1854 (versiune nouă 1891)
9.	Şaisprezece variaţiuni pentru pian pe o temă de Schumann	1854
10.	Patru balade pentru pian	1854
11.	Serenada pentru orchestră în Re major (Nr. 1)	1858
12.	„Ave Maria” pentru cor de femei, orchestră sau orgă	1858
13.	Cîntec funebru pentru cor mixt şi instrumente de suflat	1860
14.	Opt lieduri (cîntece şi romante) pentru voce şi pian (versuri populare)	1858
15.	Concertul pentru pian şi orchestră în re minor (Nr. 1)	1861
16.	Serenada pentru orchestră în La major (Nr. 2)	1860
17.	Patru cîntece pentru cor de femei, doi corni şi harpă	1860
18.	Sextetul de coarde în Si bemol major (Nr. 1)	1860
19.	Cinci poeme pentru voce şi pian	1858
20.	Trei duete pentru soprană şi altistă, acompaniate de pian	1858
21.	Nr. 1: Unsprezece variaţiuni pentru pian pe o temă proprie Nr. 2: Treisprezece variaţiuni pentru pian pe o temă ungară	1856 1853
22.	„Cîntecele Mariei” pentru cor mixt a cappella	1860
23.	Zecce variaţiuni pentru pian la patru mîini pe o temă de Schumann	1861
24.	Douăzeci şi cinci variaţiuni şi fugă pentru pian pe o temă de Händel	1861
25.	Cvartel pentru pian, vioară, violă şi violoncel în sol minor (Nr. 1)	1861
26.	Cvartel pentru pian, vioară, violă şi violoncel în La major (Nr. 2)	1861
27.	Treisprezece coruri pentru femei cu acompaniament de orgă sau pian	1860
28.	Patru duete pentru altistă şi bariton cu acompaniament de pian	1862
29.	Două molete pentru cor mixt a cappella	1860
30.	Cîntec bisericesc pentru cor mixt şi orgă	1857
31.	Trei cvartete vocale cu acompaniament de pian	1863
32.	Nouă lieduri (cîntece şi arii) pentru voce şi pian	1864
33.	„Magelonen Romanzen”, pentru voce şi pian, versuri de L. Tieck	1868
34.	Cvintet pentru pian, două viori, violă şi violoncel în fa minor	1864
34(bis).	Sonata pentru două plane la patru mîini în fa minor	1864
35.	Douăzeci şi opt variaţiuni pentru pian (Studii) pe o temă de Paganini	1863
36.	Sextet pentru două viori, două viole şi două violoncele în Sol major (Nr. 1)	1865
37.	Trei coruri sacre pentru cor de femei a cappella	1859
38.	Sonata pentru pian şi violoncel în mi minor, Nr. 1	1865
39.	Şaisprezece valsuri pentru pian la patru mîini	1865

Opus Nr.	Denumirea lucrării	Anul cînd a fost terminată
40.	<i>Trio pentru pian, vioară și corn (sau violă, violoncel) în Mi bemol major</i>	
41.	<i>Cinci lieduri (cîntece pentru soldații) pentru cor bărbătesc a cappella</i>	1865
42.	<i>Trei coruri pe șase voci — a cappella</i>	1861
43.	<i>Patru lieduri (arii) pentru voce și pian</i>	1861
44.	<i>Douăsprezece lieduri (cîntece și romanțe) pentru cor de femei a cappella</i>	1857
45.	<i>Un Recviem german pentru soliști (bariton și soprană), cor mixt și orchestră</i>	1859
46.	<i>Patru lieduri (arii) pentru voce și pian</i>	1868
47.	<i>Cinci lieduri pentru voce și pian</i>	1868
48.	<i>Șapte lieduri pentru voce și pian (versuri populare din Boemia)</i>	1868
49.	<i>Cinci cîntece pentru voce și pian</i>	1868
50.	<i>„Rinaldo”, cantată pentru tenor, cor bărbătesc și orchestră</i>	1868
51.	<i>Cvartet de coarde în do minor (Nr. 1)</i>	1873
	<i>Cvartet de coarde în la minor (Nr. 2)</i>	1873
52.	<i>Optsprezece valsuri „Cîntecele dragostei” pentru pian la patru mîini</i>	1869
53.	<i>Rapsodia pentru alto, cor bărbătesc și orchestră</i>	1869
54.	<i>„Cîntecul destinului” — pentru cor mixt și orchestră</i>	1871
55.	<i>„Cîntecul triumfului” — pentru cor dublu și orchestră</i>	1871
56.	<i>Variațiuni pentru orchestră pe o temă de Haydn</i>	1873
57.	<i>Opt lieduri (cîntece și arii) pentru voce și pian</i>	1869
58.	<i>Opt lieduri (cîntece și arii) pentru voce și pian</i>	1870
59.	<i>Opt lieduri (cîntece și arii) pentru voce și pian</i>	1873
60.	<i>Cvartet pentru pian, vioară, violă și violoncel, în do minor</i>	1875
61.	<i>Patru duete pentru soprană și altistă cu acompaniament de pian</i>	1874
62.	<i>Șapte lieduri pentru cor a cappella</i>	1874
63.	<i>Nouă lieduri (cîntece și arii) pentru voce și pian</i>	1874
64.	<i>Trei cvartete vocale cu acompaniament de pian</i>	1874
65.	<i>Cincisprezece „Noi cîntece de dragoste”, pentru pian la patru mîini și cvartet vocal</i>	1874
66.	<i>Cinci duete pentru soprană și altistă cu acompaniament de pian</i>	1875
67.	<i>Cvartet pentru două viori, violă și violoncel în Si bemol major (Nr. 3)</i>	1876
68.	<i>Simfonia în do minor (I)</i>	1876
69.	<i>Nouă lieduri (arii) pentru voce și pian</i>	1877
70.	<i>Patru lieduri (arii) pentru voce și pian</i>	1877
71.	<i>Cinci lieduri (arii) pentru voce și pian</i>	1877
72.	<i>Cinci lieduri (arii) pentru voce și pian</i>	1877
73.	<i>Simfonia în Re major (a II-a)</i>	1878
74.	<i>Două motete pentru cor mixt a cappella</i>	1877
75.	<i>Patru balade și romanțe pentru duet vocal și pian</i>	1877
76.	<i>Opt piese pentru pian (capricii și intermezzo-uri)</i>	1878
77.	<i>Concert pentru vioară și orchestră în Re major</i>	1878
78.	<i>Sonata pentru pian și vioară în Sol major (Nr. 1)</i>	1879
79.	<i>Două rapsodii pentru pian</i>	1879
80.	<i>„Uvertura academică” pentru orchestră în do minor</i>	1880
81.	<i>„Uvertura tragică” pentru orchestră în re minor</i>	1880
82.	<i>Cantata „Nănie” (cîntec trist) pentru cor și orchestră</i>	1881
83.	<i>Concert pentru pian și orchestră în Si bemol major (Nr. 2)</i>	1881
84.	<i>Cinci romanțe și lieduri pentru voce și pian</i>	1881
85.	<i>Șase lieduri pentru voce și pian</i>	1879
86.	<i>Șase lieduri pentru voce și pian</i>	1879
87.	<i>Trio pentru pian, vioară și violoncel în Do major</i>	1882
88.	<i>Cvintet pentru două viori, două viole și violoncel în Fa major</i>	1883

Opus Nr.	Denumirea lucrării	Anul când a fost terminată
-------------	--------------------	-------------------------------

89.	„Cîntecul parcelor” pentru cor mixt și orchestră	1882
90.	Simfonia în fa minor (a III-a)	1883
91.	Două lieduri (arii) pentru alto, violă și pian	1884
92.	Patru cvartete pentru voci mixte și pian	1882
93.	Șase lieduri (cîntece și romanțe) pentru cor mixt	1882
94.	Cinci lieduri pentru voce și pian	1884
95.	Șapte lieduri pentru voce și pian	1884
96.	Patru lieduri pentru voce și pian	1884
97.	Șase lieduri pentru voce și pian	1884
98.	Simfonia în mi minor (a IV-a)	1885
99.	Sonata pentru pian și violoncel în Fa major	1886
100.	Sonata pentru pian și vioară în La major (Nr. 2)	1886
101.	Trio pentru pian, vioară și violoncel în do minor	1876
102.	Concert (dublu) pentru vioară, violoncel și orchestră în la minor	1887
103.	Unsprezece cîntece țigănești pentru voce și pian	1887
104.	Cinci lieduri (arii) pentru cor mixt a cappella	1888
105.	Cinci lieduri pentru voce și pian	1886
106.	Cinci lieduri pentru voce și pian	1886
107.	Cinci lieduri pentru voce și pian	1886
108.	Sonata pentru pian și vioară, în re minor (a III-a)	1888
109.	Piese solemne și comemorative pentru cor (dublu) a cappella	1889
110.	Trei motete pentru cor a cappella	1889
111.	Cvintet pentru două viori, două viole și violoncel în Sol major (Nr. 2)	1890
112.	Șase cvartete vocale cu acompaniament de pian	1888
113.	Treisprezece canoane pentru cor de femei a cappella	1890
114.	Trio pentru pian, vioară și clarinet în la minor	1891
115.	Cvintet pentru clarinet, vioară, violă și violoncel în si minor	1891
116.	Șapte fantezii pentru pian (3 capricii, 4 intermezii)	1892
117.	Trei intermezii pentru pian	1892
118.	Șase piese pentru pian (4 Intermezii, Baladă și Romanță)	1892
119.	Patru piese pentru pian (3 Intermezii și Rapsodie)	1894
120a.	Sonata pentru pian și clarinet (violă) în fa minor (Nr. 1)	1896
120b.	Sonata pentru pian și clarinet (violă) în Mi bemol major (Nr. 2)	1896
121.	Patru cîntece (arii) severe pentru voce și pian	1886

Lucrări fără număr de opus

— Studii pentru pian Nr. 1	— prelucrarea unui Studiu de Chopin — fa minor	1869
Nr. 2	— prelucrarea unui Rondo de Weber — Do major	
Nr. 3—4	— prelucrarea unui Presto de J. S. Bach — sol minor	1871
Nr. 5	— prelucrarea pentru mîna stîngă a Claceonci de J. S. Bach	1869—80
— „Dansuri ungare”, aranjate pentru pian la patru mîini (2 piese)		1893
— 51 exerciții pentru pian		
— Preludiu, coral și fugă pentru orgă pe tema „O, Traurigkeit, O, Herzleid!”		1857
— Fuga pentru orgă în la bemol minor		1857
— Unsprezece preludii corale pentru orgă ¹⁰⁸⁾		1896

¹⁰⁸⁾ Unii muzicologi consideră această lucrare ca opus 122 și o includ în lista creației la locul respectiv.

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ

- Crass, Eduard : *Johannes Brahms. Viața în imagini*, Edit. Muzicală, București 1966
- Benzod, Emmanuel : *Musiciens*, Lausanne, 1945
- Colles, H.C : *Johannes Brahms Werke*, Leipzig, 1915
- Creuzburg, Eberhard : *Johannes Brahms. Leben und Werke*, Leipzig, 1954
- Druskin, M.S. : *Johannes Brahms*, București, 1961
- Ehrmann, Alfred : *Johannes Brahms. Weg, Werke und Welt*, Leipzig, 1933
- Gerber, Rudolf : *Johannes Brahms*, Potsdam, 1938
- La Mara : *Johannes Brahms*, Leipzig, 1919
- Leibowitz, René : *L'évolution de la musique, De Bach à Schönberg*, Paris, 1951
- Nagel, Wilibald : *Johannes Brahms*, Stuttgart, 1923
- Niemann, Walter : *Brahms*, Berlin, 1922
- Paladi, Marta : *Brahms*, București, 1972
- Rostand, Claude : *Brahms* (2 vol.), Paris, 1954
- Schönzeler, Hans Hubert : *The romantic classicists : Brahms and Bruckner*, In : *Of German music*. London ; New-York, 1976
- Siegmund-Schultze, Walther : *Johannes Brahms, Eine Biographie*, Leipzig, 1966
- Ștefănescu, Ioana : *Johannes Brahms*, București, 1982
- Soreanu, Șerban Dimitrie : *Johannes Brahms. Muzica de cameră cu pian. Eseuri de metodologia interpretării*, Litografia Conservatorului „Ciprian Porumbescu“, București, 1981
- Specht, Richard : *Johannes Brahms. Leben und Werk*, Helleran, 1928

ANTON BRUCKNER
(1824—1896)

*„Dintre toți muzicienii epocii sale,
Bruckner este cel mai puțin cîntat și cel
care merită cel mai mult”.*

HUGO WOLF

În 1882, cu un an înainte de a trece în neființă, Wagner spunea gânditor : „Cunosc un singur om care se apropie de Beethoven : acest om este Bruckner“. Era un paradox al „Marelui nibelung“ care recunoștea astfel dreptul la existență — în continuare alături de operă — al simfoniei, gen pe care l-a contestat atunci când susținea că singură drama muzicală va fi muzica viitorului. În acel an, Bruckner se afla la simfonia cu numărul șapte (și la a noua din cele unsprezece câte a scris), cea care i-a adus consacrarea târzie dar definitivă în lumea frământată a muzicii secolului său.

Modest, reținut, timid și stîngaci, sincer dar ciudat în fanatismul său religios, Anton Bruckner nu a avut nici un amestec în disputa estetică dintre wagnerieni și antiwagnerieni. A manifestat însă o dragoste nețărmurită, împinsă pînă la idolatrie, față de R. Wagner pe care îl considera drept „idealul său neatins... nemuritorul maestru între maeștri“, devenind astfel ținta unor malițioase ironii și atacuri din partea sarcasticului E. Hanslick și a simpatizanților săi.

Interesant este faptul că, prin creația sa, el contrazicea însuși programul estetic wagnerian, poziția sa fiind oarecum echivocă iar simfoniile sale mergînd în majoritatea lor pe linia „muzicii absolute“. Cu migală și cu măiestria necesară, Bruckner și-a dăltuit operele în granitul vremii, înălțînd gigantice catedrale sonore ce își trimit undele, prin timp, pînă în zilele noastre.

„Bizuiți-vă pe mine. Dumneavoastră sînteți pentru simfonie ceea ce eu sînt în muzica dramatică“ — conchidea Wagner în acel an 1882, întinzîndu-i mîna, despărțindu-se pentru totdeauna de Bruckner, păstrînd pentru tot restul zilelor regretul de a nu fi cunoscut și alte lucrări ale marelui simfonist.

X

Biografia lui Anton Bruckner este una dintre cele mai sărace în evenimente și anecdote, dar nelipsită de momente determinante în devenirea sa artistică. Evoluția sa a urmat drumul firesc al unui artist predestinat muzicii — cu calități excepționale manifestate timpuriu, din copilărie —, fermecat de frumusețea peisajului natal, dar bonom și pur, aidoma oamenilor simpli din mijlocul cărora s-a născut și a căror viață, năzuințe și psihologie le-a cîntat de-a lungul vieții și operei sale (cu o viață zbuciumată de interpret și compozitor).

Ansfelden, mică localitate situată în sud-vestul austriac, este leagănul copilăriei lui Anton Bruckner — născut la 4 septembrie 1824 —, cel care va deveni unul dintre cei mai mari simfoniști ai secolului al XIX-lea.

Descinzînd dintr-o familie de învățători cu preocupări muzicale și crescînd în mediul satului austriac, Anton Bruckner are prilejul să cîntărească de mic copil cîntecele și dansurile populare germane, obiceiurile țărănilor, tradiția cîntului liturgic catolic și în special coplesitoarele sonorități de orgă ¹⁶⁹.

Sub îndrumarea tatălui său, începe să studieze (înainte de a fi împlinit zece ani) vioara, orga și spineta și se inițiază în arta armoniei.

Au urmat apoi lecțiile cu Johann Baptist Weiss — văr al tatălui său —, care îl îndrumă spre mînăstirea Sf. Florian din apropiere, la școala de cîntăreți a mînăstirii. Aici urmează cursuri de orgă cu Anton Kattinger, denumit de contemporani „Beethoven al orgii” ¹⁷⁰, reușind ca în curînd să stăpînească uriașul instrument care îi deschidea universuri sonore nebănuite. Dornic să-și lărgască orizontul, dar și preocupat de obținerea unei calificări profesionale, în 1840 se înscrie la Școala pregătitoare din Linz — pe care o absolvă în 1841, devenind institutor (învățător) cu o solidă pregătire muzicală.

Ocupînd succesiv postul de învățător la Windhaag (1841-1843), Kronstorf (1843-1845) și Sf. Florian (1845-1846), tînărul Anton Bruckner se cufundă în studiul muzicii, aprofundînd *Arta fugii* și *Clavecinul bine temperat* de Bach. De remarcat că încă din această perioadă începe să-și noteze primele compoziții muzicale: *Preludii pentru orgă* (1836-1837), *Missa în do minor, pentru voce, cor și 2 corni* (1842), „*Nu mă uita*”, *cantată pentru soliști, cor mixt și pian* (1845), coruri etc.

Din 1845 ocupă postul de institutor la Sf. Florian, iar din 1849 îl succede pe Kattinger la orga mînăstirii, unde își exersează arta improvizăției și măiestria contrapunctică, rămînînd aici pînă în 1855. Cei zece ani petrecuți la mînăstirea Sf. Florian au fost ani grei, de muncă încordată, Anton Bruckner împărțindu-și viața între obligațiile de institutor, organist și compozitor, iar catalogul creației sale înscriind noi și noi lucrări vocale, instrumentale și orchestrale.

Conștient de valoarea sa, Bruckner este preocupat din ce în ce mai mult de găsirea unui mediu propice dezvoltării și afirmării sale. Astfel, în 1854 se prezintă la Curtea Vieneză unde atrage atenția organistului Simon Sechter ¹⁷¹ care — în urma examinării unor partituri printre care se afla și *Missa solennis* (Si bemol major) pentru soliști, cor și orchestră (1854) — îl acceptă ca elev la clasa de contrapunct. Se prezintă apoi la concursul pentru ocuparea postului de organist al catedralei din Linz, unde timp de 13 ani (1856—1869) va da o puternică strălucire orașului prin arta sa de organist, compozitor și dirijor — animator al întregii vieți muzicale a Austriei Superioare —, păstrînd o permanentă legătură cu Viena, cu profesorul său Simon Sechter, care timp de șase ani îi va disciplina inspirația printr-un contrapunct rigid și o armonie severă.

¹⁶⁹) Tatăl lui Anton Bruckner, avînd același nume, cînta la orga din Ansfe'den, posedînd în aceeași măsură vioara și spineta.

¹⁷⁰) Mihai Moroiianu: *Anton Bruckner*, București, Edit. Muzicală, 1972, pag. 39.

¹⁷¹) Simon Sechter (1788—1867), „unul dintre cei mai de seamă contrapunctiști ai epocii sale, poate primul din Europa”: Michel Lancelot — *Anton Bruckner*, Paris, 1964, pag. 27.

Preocupat de perfecționarea pregătirii sale, la Linz aprofundează formele muzicale și orchestrația sub îndrumarea dirijorului Otto Kitzler, studiind marile creații clasice și romantice, oprindu-se în special asupra lui Bach, Händel, Beethoven, Berlioz, Liszt, Wagner, acesta din urmă fascinându-l cu uriașa-i personalitate.

Acum, alături de alte lucrări corale, instrumentale și orchestrale, începe să compună primele trei simfonii : *Simfonia în fa minor* — 1863, *Simfonia nr. 0 în re minor* — 1864, „lucrări de școală“ (ale unui elev ajuns la 40 de ani !) și *Simfonia întâi în do minor* — 1866.

O nouă perioadă în viața și activitatea lui Anton Bruckner începe în anul 1868 când, în urma examenului susținut în fața unui exigent juriu alcătuit din personalități marcante ale învățămîntului muzical vienez, este recomandat pentru învățămîntul de conservator¹⁷². Aici predă armonie, contrapunct și orgă¹⁷³, iar din 1875 ocupă și o catedră la Universitatea vieneză, înființată la cererea sa, în vederea creării unui „lectorat de înaltă teorie muzicală“. Sever la cursurile sale, Bruckner a contribuit la formarea unor muzicieni celebri ca : violonistul belgian Vieuxtemps, dirijorii Ferdinand Löwe, Arthur Nickisch și Felix Mottl, pianistul Vladimir von Rachman și compozitorii Hugo Wolf și Gustav Mahler — discipoli și prieteni ai unui mare și neobosit maestru.

Absorbit de creație și pasionat de activitatea didactică desfășurată la conservator¹⁷⁴ și universitate, Anton Bruckner continuă să cînte la orgă, făcînd să vibreze pînă la copleșitoare emoții pe toți cei ce-l ascultau. Un adevărat Händel al secolului al XIX-lea, Bruckner stăpînea la perfecție arta improvizației și era în posesia unei cuprinzătoare și variate literaturi de specialitate¹⁷⁵.

Modest și sincer în arta sa, Anton Bruckner cunoaște afirmarea și consacrarea tîrzie dar definitivă : Universitatea din Viena îi atribuie, în 1891, titlul de „Doctor honoris causa“, Curtea imperială îi acordă „Ordinul Franz Josef“, iar orașul Linz — titlul de „Cetățean de onoare“.

Anton Bruckner a murit la 11 octombrie 1896, la Viena. A fost înmormîntat la mănăstirea Sfîntul Florian din apropierea Ansfelden-ului său natal.

¹⁷²) Juriul nota : „...ușurință și siguranță în rezolvarea celor mai grele probleme de contrapunct, stăpînirea excepțională a orgii și înclinarea sa spre învățămîntul de conservator, în vederea formării noilor cadre de profesori“. După Mihai Moroianu, op. cit., pag. 45.

¹⁷³) Printre audienți s-a aflat și Ciprian Porumbescu care, între 1879—1880, a urmat cursul în calitate de „ascultător extraordinar“. Vezi Paul Leu : *Ciprian Porumbescu*, Edit. Muzicală, București, 1978, pag. 70—71.

¹⁷⁴) „Dragii mei prieteni — spunea Bruckner în 1894 studenților săi — știți că nu vă am pe lume decît pe voi și compoziția“. Mihai Moroianu, op. cit., pag. 76.

¹⁷⁵) În 1869, ziarul *Courier de Nancy* menționa „savantele și elegantele improvizații în care se evidențiază cele mai veritabile și profunde calități ale artistului“. În *Journal de la Meurthe et Moselle* scria : „Anton Bruckner este unul dintre cei mai mari organiști pe care i-am ascultat vreodată“.

La catedrala Notre Dame din Paris este ascultat și îmbrățișat cu căldură de Gh. Gounod, A. Thomas, Auber și Saint-Saëns.

La Londra, în 1871, unde a fost invitat să inaugureze marea orgă de la Royal Albert-Hall, încercarea instrumentului s-a transformat într-un adevărat recital. *Morning Advertiser* vedea în Bruckner „un maestru perfect, demn de patria lui Haydn și Mozart“.

CREAȚIA

La fel ca Johannes Brahms, Anton Bruckner nu și-a formulat în scris concepția sa estetică și filosofică. Nici nu a avut un amestec direct în înverșunata dispută dintre adepții lui Wagner și adversarii săi; însă nețărmurita-i admirație pentru creatorul lui *Tristan și Isolda* a atras asupra sa ostilitatea lui Eduard Hanslick care, prin ascuțișul paniei sale, a dirijat împotriva lui Bruckner (până spre sfârșitul vieții) înverșunate atacuri, sarcastice și malițioase ironii, denigrându-l și persiflându-i creația. La toate acestea Bruckner a răspuns cu o inteligentă tăcere, ascultând de glasul zeilor săi Bach, Händel, Beethoven, Schubert și Wagner, continuându-și drumul creator, plin de neprevăzut dar și de alese satisfacții artistice.

Marile modele ale tradiției muzicale universale îl vor hrăni de-a lungul vieții sale și va păstra pentru totdeauna o profundă venerație pentru realizatorii lor.

Mai întâi au fost lucrările destinate cultului religios care, prin natura împrejurărilor, îi sînt cele mai apropiate, și pe care, într-o lungă perioadă a vieții sale, Anton Bruckner le-a interpretat, și le-a însușit, le-a cultivat în lucrări asemănătoare — de la *Missa solemnis* pînă la impunătorul *Te Deum*.

A urmat apoi marea tradiție a muzicii germane: Bach și Händel i-au stimulat fantezia și i-au dezvoltat arta improvizației, i-au deschis și accentuat gustul pentru monumental (o îmbinare de gotic și baroc); Mozart și Beethoven i-au disciplinat armonia, iar Schubert i-a transmis flacăra romantică a poeziei naturii, a cîntecului și dansului popular austriac.

Și în sfîrșit, dar nu în ultimul rînd, Richard Wagner a exercitat cea mai mare influență asupra sa. Revelația muzicii wagneriene a avut-o încă din anul 1861 (cînd a participat la o repetiție generală), dar admirația pentru această nouă muzică se va fixa definitiv odată cu montarea la Linz a operei *Tannhäuser*, iar în 1865, cînd Wagner a invitat lumea muzicală la premiera operei *Tristan și Isolda*, Bruckner s-a deplasat la München unde a avut fericitul prilej de a-l cunoaște pe autor. Admirația fără rezerve față de creația wagneriană va continua pînă la sfîrșitul vieții — fără să se transforme într-o convertire¹⁷⁶, evoluția lui Bruckner urmînd un drum independent, într-o viziune stilistică unitară și originală.

Catalogul creației lui Anton Bruckner¹⁷⁷ cuprinde 144 de lucrări, dintre care 123 cu număr de opus: o operă imensă, de mare varietate

¹⁷⁶) Se pare că prin 1894, Anton Bruckner era preocupat de compunerea unor opere. Colaborarea cu Gertrud Bollé Hellmund va duce la realizarea unui libret — cu conținut religios, plin de mister — pentru o dramă muzicală intitulată *Astra*. Tot atunci Bruckner se mai gîndea și la o altă operă intitulată *Ekereuth*, dar planurile acesteia au rămas nerealizate.

¹⁷⁷) Max Auer a întocmit catalogul creației lui Bruckner într-o primă formă, acesta fiind apoi refăcut prin adăugarea unor titluri noi de lucrări de către *Internationale Bruckner & Hugo Wolf-Gesellschaft*.

și de valoare artistică incontestabilă, ce cuprinde lucrări vocale, instrumentale, corale, vocal-simfonice și simfonice¹⁷⁸.

Aproape necunoscută este creația sa instrumentală și de cameră; prea puțin este cunoscută creația sa vocală și vocal-simfonică, dacă ne gândim că acestea au fost momente importante în evoluția compozitorului, adevărate studii pregătitoare pentru marea aventură simfonică. Ar fi de asemenea nejust să acceptăm că Bruckner nu a cunoscut gloria pînă la vîrsta de 60 ani, cînd i s-a prezentat *Simfonia a VII-a*. Muzicianul de la Sf. Florian și Linz era cunoscut (bine cunoscut) în întreaga lume muzicală austriacă.

Creația instrumentală și de cameră

Era firesc ca marele organist — improvizator de geniu — să dedice instrumentului său preferat primele creații. Curios însă că numărul lor este destul de restrîns, dar semnificativ pentru evidențierea unor trăsături caracteristice. Începutul l-au făcut *Preludiile opus 2 și 3*, compuse aproximativ prin anii 1836—1837. În special *Preludiu în Mi bemol major (opus 3)* evidențiază o preferință pentru cromatisme și scriitură bogat ornamentată. Se simte însă o modestă cunoaștere a structurilor muzicale și imperfecta stăpînire a planurilor arhitecturale. O mai accentuată maturitate se poate sesiza în cele *Două piese pentru orgă*, (1846), în *Uvertură și fugă (do minor, 1847)* și în *Preludiu și fugă (re minor, 1861)*, lucrări în care compozitorul se dovedește un neîntrecut polifonist, dezvăluind și un puternic torent de melodie și armonie.

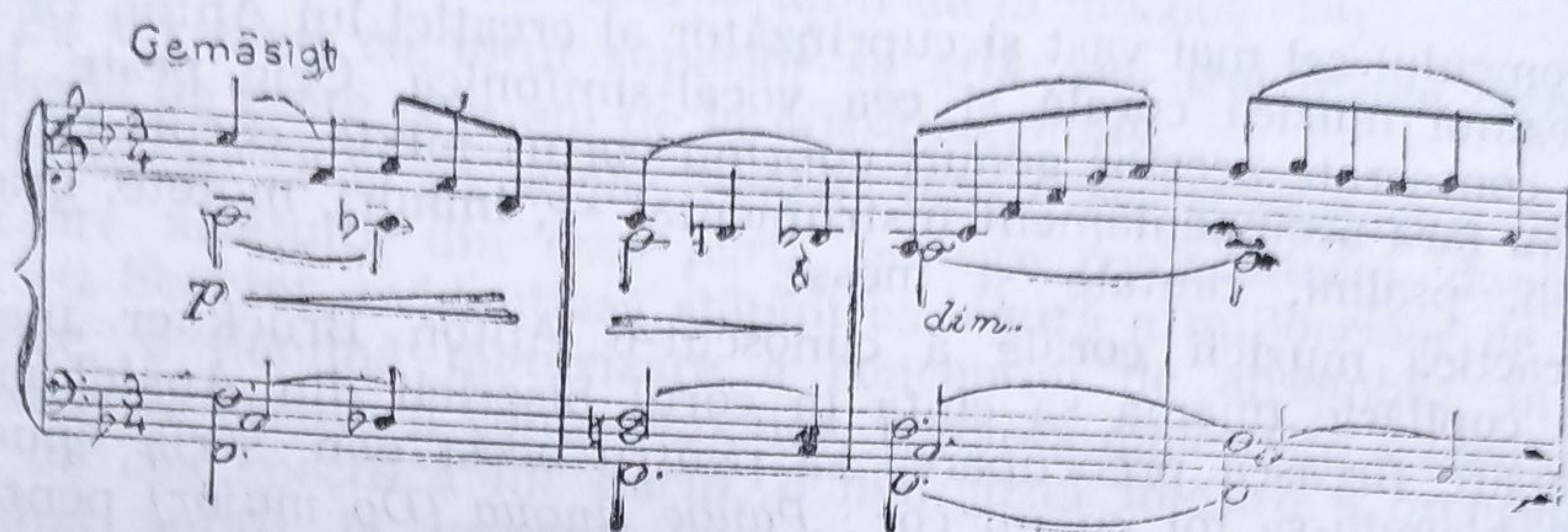
Pentru pian, A. Bruckner a creat cîteva lucrări cu caracter didactic. Acestea sînt în special piese la patru mîini, realizate mai ales în perioada cînd se afla la mînăstirea Sf. Florian. Dintre acestea se remarcă *Cadrilul pentru pian la patru mîini* — 1854 — și *Trei piese pentru pian la patru mîini* — 1852, 1853, 1854. O notă apare pentru piesa programatică pentru pian intitulată *Meditație liniștită într-o seară de toamnă* — (1863). *Fantezia pentru pian la patru mîini* (1868) și *Amintire*, piesă pentru pian tot la patru mîini (aproximativ 1868) din perioada Linz, sînt lucrări care evidențiază natura romantică a compozitorului.

În domeniul muzicii de cameră semnalăm prezența în creația lui Anton Bruckner a trei lucrări: prima, *Cvartetul de coarde în do minor* (1862), scris în perioada inițierii sale în domeniul formelor muzicale (cu Otto Kitzler, la Linz), o lucrare cvadripartită în care inventivitatea melodică, ritmică și armonia evidențiază o stăpînire sigură a meșteșugului componistic; a doua, *Cvintetul de coarde în fa minor* (1879), de factură

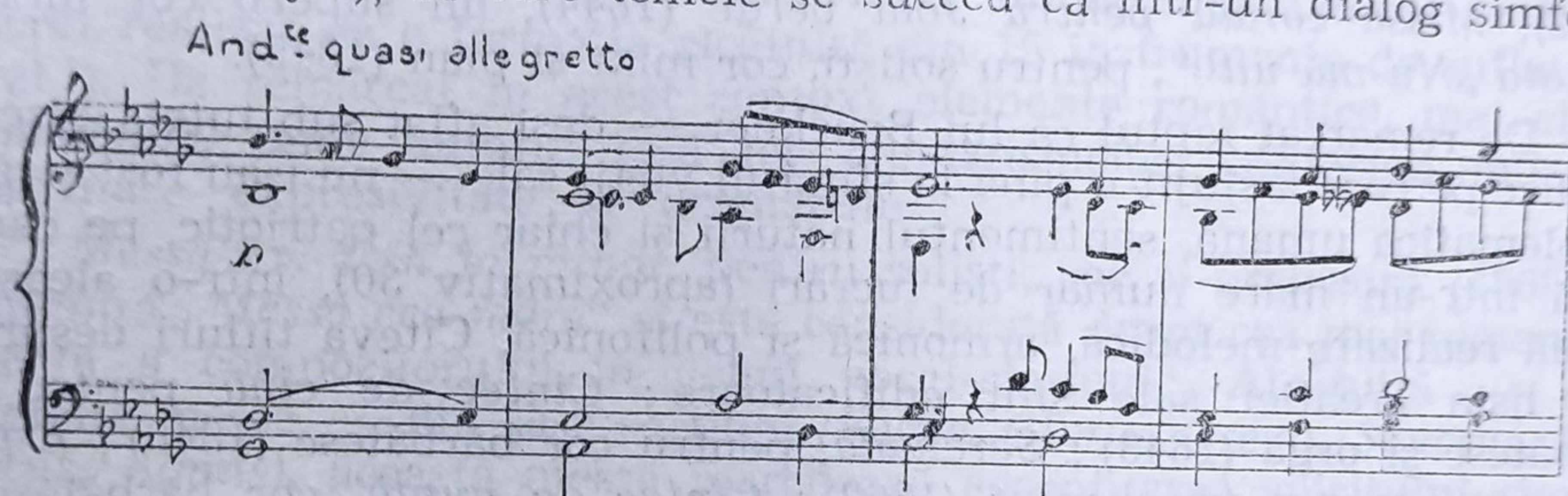
¹⁷⁸ Din păcate, Anton Bruckner este cunoscut numai prin cele 9 simfonii, fără a se lua în considerare majoritatea lucrărilor sale, de fapt cele 114 opusuri, dacă ne gândim numai la cele numerotate.

Se pierde din vedere, de asemenea, faptul că Anton Bruckner a început să compună foarte devreme, adică pe la vîrsta de 14 ani și că a continuat compoziția de-a lungul întregii vieți, ca o necesitate și ca un mijloc de a comunica, de a se comunica oamenilor, semenilor săi.

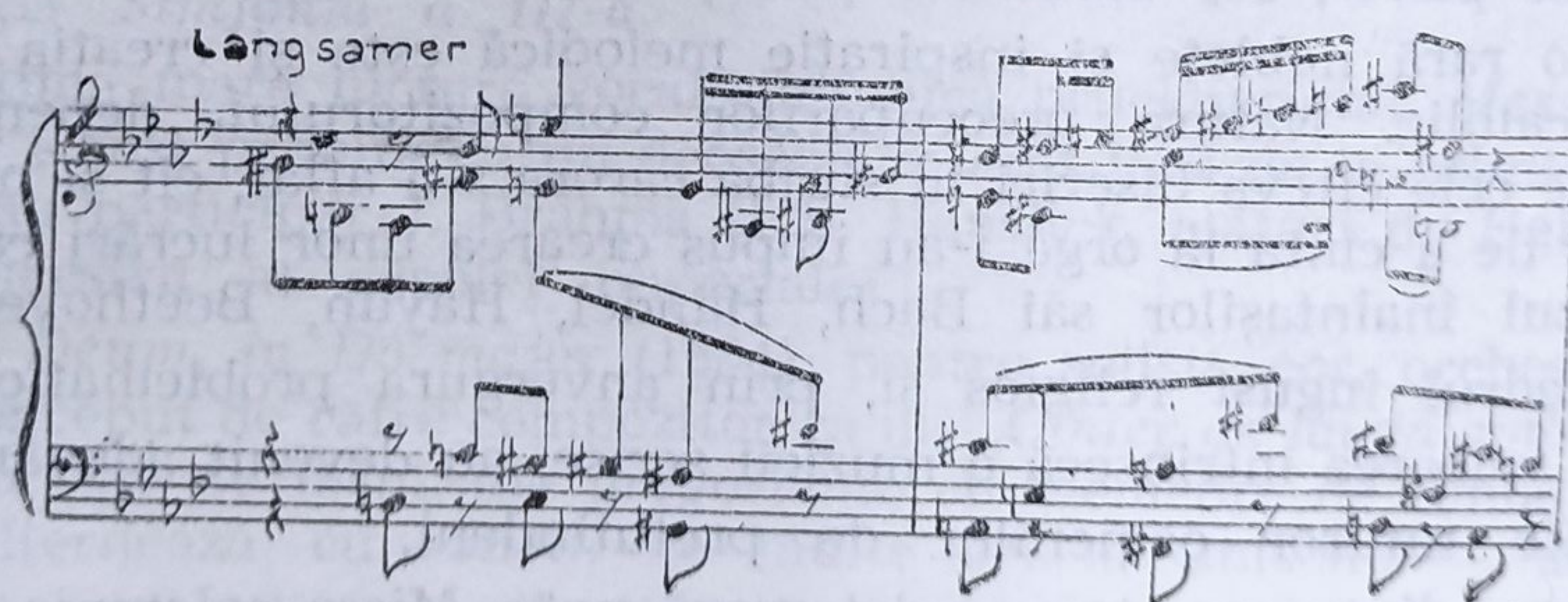
tradițională cvadripartită, în care *Scherzo*-ul precede *Andantele*. Lucrarea se impune prin frumusețea melodiilor, prin expresia concentrată a primei părți *Moderato*,



prin realizarea măiestrită a *Scherzo*-ului (re minor) în care *Trio*-ul ocupă un loc principal, prin ineditul modulațiilor desfășurate continuu, prin sonoritățile de coral realizate în partea a III-a, *Andante quasi allegretto* (Sol bemol major), în care temele se succed ca într-un dialog simfonic,



prin complexitatea discursului polifonic al părții a IV-a, *Finale* (Fa major), apropiată de cea a finalurilor simfoniilor sale, în care sînt re-memorate motive din părțile anterioare.



În fine, a treia lucrare, *Intermezzo* pentru cvintet de coarde în re minor (1879), a fost scrisă la sugestia prietenului său Joseph Hellmesberger¹⁷⁹, în scopul înlocuirii *Scherzo*-ului din *Cvintetul de coarde*. Ulterior, autorul a păstrat forma inițială a cvintetului, iar *Intermezzo*-ul a rămas ca o lucrare de sine stătătoare, plină de farmec și prospețime, din care răzbat intonațiile și ritmurile ländler-ului austriac atît de mult promovat de Bruckner în muzica sa.

¹⁷⁹) Joseph Hellmesberger (1855—1907), violonist și profesor la Conservatorul din Viena. Printre elevii săi, în perioada 1888—1894, s-a aflat și George Enescu.

Creația corală și vocal-simfonică

Domeniul cel mai vast și cuprinzător al creației lui Anton Bruckner îl reprezintă muzica corală și cea vocal-simfonică. Cele peste 100 de opusuri consacrate acestor genuri cuprind coruri mixte, coruri bărbătești — cu sau fără acompaniament instrumental —, imnuri, motete, graduale, offertorii, psalmi, cantate și messe.

Practica muzicii corale a cunoscut-o Anton Bruckner încă din fragedă copilărie (mama sa cînta în corul bisericii din Ansfelden). De aceea apare firească preocuparea sa pentru acest gen, seria opusurilor sale deschizîndu-se tot cu un cor: *Pange lingua (Do major)* pentru cor mixt, datînd din anul 1835, pe cînd avea doar 11 ani! Era normal să continue această experiență, tînărul compozitor încercînd să urce noi trepte pe scara măiestriei. Anii următori îi vor aduce noi realizări, printre care se află *Missa în Do major pentru voce solo, cor mixt și 2 corni* (1842), *Missa corală pentru Joia verde* (1844), un superb cor mixt și *Cantata „Nu mă uita“*, pentru soliști, cor mixt și pian (1845).

De remarcat faptul că lui Bruckner — deși aflat sub tutela bisericii catolice pe care a slujit-o pînă la sfîrșitul vieții sale — nu i-au fost străine problematica umană, sentimentul naturii și chiar cel patriotic, pe care le cîntă într-un mare număr de lucrări (aproximativ 30), într-o aleasă și nobilă realizare melodică, armonică și polifonică. Cîteva titluri desprinse din lista creației sale sînt edificatoare: *Cîntec de cină* pentru cor bărbătesc și orgă (1843); *Serenadă*, pentru cor bărbătesc (1846); *Ești ca o floare*, cvartet vocal-mixt (1862); *Cîntec de nuntă*, cor bărbătesc cu orgă (1865); *Stele căzătoare*, cor bărbătesc (1848), *Cer de seară*, cvartet bărbătesc (1862), *Vraja serii*, cor bărbătesc cu voci de jodler și cvartet de corni (1878); *Cîntecul patriei germane*, cor bărbătesc (1845); *Cîntec patriotic de pahar*, cor bărbătesc (1866) etc.

De o rară noblețe și inspirație melodică este și creația destinată cultului catolic. Natura preocupărilor compozitorului, dependența sa relativă de cele cîteva biserici în slujba cărora s-a aflat, cît și necesitatea interioară de a cînta la orgă i-au impus crearea unor lucrări care — ca și în cazul înaintașilor săi Bach, Händel, Haydn, Beethoven — au depășit cadrul îngust religios și, prin anvergura problematicii și mai ales prin valoarea intrinsecă a muzicii scrise, au devenit adevărate capodopere ale tuturor oamenilor de pretutindeni.

Cîteva dintre acestea se detașează net: *Missa solemnă* (și bemol minor) pentru soliști, cor, orchestră și orgă (1854) este o lucrare care se dorea a fi o reeditare a *Misei solemnă* de Beethoven și unde autorul face pași îndrăzneți pe drumul abordării unor genuri monumentale. Lucrarea evidențiază un flux melodic continuu ce se vrea țesut într-un contrapunct măiestrit, subordonat verticalității. Predomină sobrietatea (*Kyrie*) și meditația reținută (*Sanctus*), iar stilul este cel preclasic cu aluzii la Bach (*Dona nobis pacem*). Fără a avea organicitatea și echilibrul lucrărilor de mai tîrziu, *Missa solemnă* de Anton Bruckner avea să atragă

totuși atenția „celui mai mare contrapunctist al timpului său¹⁸⁰⁾, Simon Sechter, care, după ce îl va convinge că nu știe „absolut nimic“, acceptă să-i fie profesor pentru „a începe totul de la început“¹⁸¹⁾.

Pe un plan cu totul superior se află cele trei messe create după o perioadă de peste zece ani de la *Missa solemnis*.

Missa nr. 1 în re minor, pentru soliști, cor și orchestră (1864) este o lucrare alcătuită din șase părți, în care compozitorul, după ani de studii cu Sechter, evidențiază stăpânirea sigură a mijloacelor de expresie specifice, o deplină maturizare a concepției de ansamblu, în special rigurozitatea scriiturii contrapunctice, tratarea măiestrită a corului (apropiată de cea specifică lui Bach), o mai justă folosire a orchestrei care participă subtil la expresivitatea proprie textelor.

Messa nr. 2 în mi minor, pentru cor mixt și instrumente de suflat (1866), se distinge prin intonații specifice muzicii italiene — o apropiere de stilul polifonic palestrinian —, solicitând la maximum vocile, pe care le dublează (8 voci) și cărora le atribuie un acompaniament orchestral discret realizat de o formație alcătuită din 15 instrumente de suflat (fără corzi!). De remarcat în acest context elemente romantice, mai ales în *Benedictus*, unde autorul lasă loc cromatismelor, conferind muzicii o mai mare expresivitate și dramatism.

Messa nr. 3 în fa minor, pentru soliști, cor și orchestră (1868) este denumită „*Messa cea mare*“ și este considerată drept cea mai remarcabilă reușită a compozitorului în genul vocal-simfonic. Alcătuită — ca și celelalte messe, — din șase secțiuni (*Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus, Agnus*), această messă marchează accentuarea spiritului simfonic ce se conjugă armonios cu polifonia vocală, în care melodiile se mențin în limitele cantilenei gregoriene. Se remarcă și aici, mai accentuat decât în lucrările precedente, tendința de rememorare a unor teme din părțile anterioare — procedeu brucknerian folosit în creația simfonică, mai ales după *Simfonia a III-a*.

Ultima mare lucrare vocal-simfonică bruckneriană, *Messa nr. 3, în fa minor* a fost primită cu un deosebit interes încă de la prima audiere¹⁸²⁾, la care au participat J. Brahms și E. Hanslick, alături de Hellmesberger (noul maestru al capelei imperiale).

Te Deum, în Do major (1884), pentru soliști, cor, orchestră și orgă a fost conceput de către compozitor ca un „*Cîntec de laudă ambrozian*“¹⁸³⁾. Lucrarea este de inspirație gregoriană, cu elemente de limbaj romantic. Corul alternează cu soliști, de multe ori la unison — asemănător scandării psalmodice de tip liturgic — întărind efectul și creînd arhitecturi de remarcabilă frumusețe și soliditate.

¹⁸⁰⁾ Michel Lancelot; Op. cit., pag. 27.

¹⁸¹⁾ După Mihai Moroianu; Op. cit., pag. 151.

¹⁸²⁾ 23 martie 1893. „Nu cunosc ceva mai bun decât această messă și *Missa Solemnis* de Beethoven“: Hellmesberger.

Hanslick atribuia lucrării „frumusețe, captivantă și o desăvârșită artă a contrapunctului și fugii“.

¹⁸³⁾ Moroianu, Mihai: Op. cit., pag. 177.

Alături de marile messe, creația vocal-simfonică a lui Anton Bruckner mai cuprinde cei cinci psalmi (1 cu pian, 4 cu orchestră, din care ultimul, *Psalmul 150*, scris în aceeași perioadă cu *Simfonia a IX-a*, cu o vastă și monumentală fugă) și admirabila cantată *Helgoland* (1893), ultima partitură desăvârșită de compozitor, o lucrare laică al cărui subiect are strânse legături cu problematica operelor Tetralogiei wagneriene.

Muzica simfonică

Creația simfonică bruckneriană se înscrie ca un măreț și impunător edificiu sonor, înălțat în a doua jumătate a secolului al XIX-lea unui gen muzical pe care R. Wagner îl socotea perimat : simfoniei.

Coloana simfonică¹⁸⁴⁾ bruckneriană — cum o numește W. Berger — este puternic și trainic durată în tradiția muzicii germane și austriece, strălucit reprezentată de Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Mendelssohn-Bartholdy și Schumann. Dispunând de uriașe posibilități de asimilare, Bruckner își alege cu grijă mentorii spirituali și, la vârsta de 40 de ani, debutează în muzica simfonică realizând, prin creația sa, o tulburătoare sinteză a cuceririlor muzicii simfonice germane și austriece clasice și romantice, fără a neglija cîntecul și dansul popular căruia îi acordă un loc principal.

La polul opus muzicii sale vocal-simfonice, muzica simfonică bruckneriană este profund umană și cuprinde o variată gamă de idei, și, sentimente : de la sentimentul izolării la contopirea panteistă cu natura, de la contemplația și meditația statică la extaz — ca moment suprem al fericirii —, de la peisaje sătești cu refrene păstorești și ritmuri elegante de ländler la umorul fin, adesea bonom, ce transpare din fiecare pagină a simfoniilor sale.

Prima simfonie, *Simfonia în fa minor* (1863) a fost precedată de câteva lucrări realizate în perioada studiilor cu Otto Kitzler (1861—1863) la Linz. Printre acestea se află *Marșul pentru orchestră*, *Trei piese pentru orchestră* (1882) și *Uvertura pentru orchestră* (1863), ceea ce a determinat ca unii comentatori să le considere drept „studii de orchestratie și forme muzicale“, fără să țină seama de faptul că Bruckner se afla la opus 62 și că era deja cunoscut drept un mare maestru al muzicii polifonice vocale. Lucrările amintite prezintă unele stîngăcii, dar valoarea lor muzicală este de necontestat, cercetătorul muzician putînd să întrezărească veritabile scîlpiri ale unui mare simfonist. *Uvertura în sol minor* este un caz particular. Ea a fost scrisă în numai 29 de zile, demonstrînd atît vigurozitatea componistică a lui Bruckner, cît și factura romantică dată de conturul și expresivitatea melodiilor și structura cromatică a armoniilor.

¹⁸⁴⁾ Berger, W.G. : *Muzica simfonică romantică (1830—1890)*, București, Edit. Muzicală, 1972, pag. 219.



Considerată drept lucrarea unui student de 40 de ani¹⁸⁵, *Simfonia în fa minor* (1863) deschide șirul simfoniilor bruckneriene. Nu a fost numerotată, compozitorul manifestând o severă exigență cu sine însuși, cu toate că valoarea ei este unanim recunoscută. Se remarcă structura cvadripartită pe care o adoptă și pe care nu o va mai părăsi pînă la ultima simfonie, precum și cîteva elemente ce prefigurează componentele stilului brucknerian, și anume alternanța trioletului de pătrimi cu doi timpi binari și unisonul orchestral în final.

La numai un an de la *Simfonia în fa minor*, în 1864, Bruckner creează o altă simfonie, care în urma unor revizuri (ultima datează din 1895) primește denumirea de *Simfonia nr. 0*, fiind anterioară celei compuse în 1865-1866 : *Simfonia în do minor nr. 1*.

De factură clasică, simfonia cuprinde teme cu un pronunțat specific brucknerian, în ciuda unor momente mai puțin realizate, pe care însuși compozitorul le recunoaște¹⁸⁶. Pe această bază se clădește *Simfonia întâi* (în do minor), compusă în anii 1865—1866, cea care avea să determine un nou tip de simfonie, construită pe un plan arhitectural tipic, într-o formă mai puțin omogenă, dar care anunță înnoirile în dramaturgia simfoniilor sale următoare. Încă din această simfonie se poate constata că „viziunea lui Bruckner asupra muzicii, asupra simfoniei, asupra formelor monumentale și compartimentelor orchestrale este viziunea unui organist”¹⁸⁷, el construiește spații sonore cu permanentă conștiință a sonorităților ample și grandioase de orgă, pe care le tălmăcește apoi în limbaj orchestral.

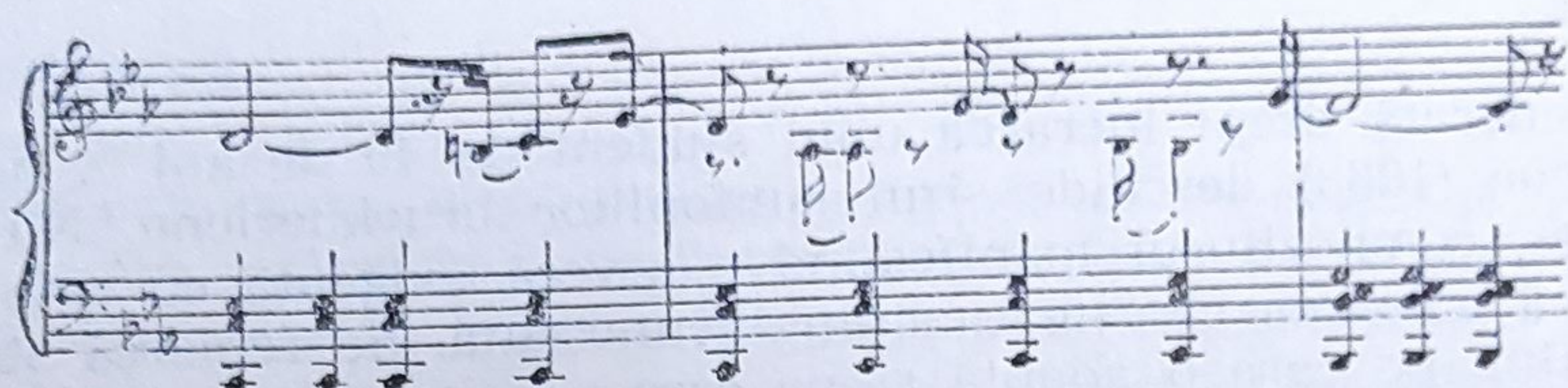
Și aici păstrează schema inițială a simfoniei în patru părți : *Allegro*, *Adagio*, *Scherzo (Vivace)* și *Finale (Allegro con fuoco)*, dar cadrul formelor tradiționale este modificat corespunzător necesităților dramatico-turgice.

Astfel, forma de sonată a primei părți, *Allegro molto moderato*, este amplificată prin utilizarea a trei grupuri tematice distincte, impunând astfel o nouă concepție arhitecturală ce se va dezvolta în lucrările următoare. Începutul, în *pp*, pe o pulsație ritmică la corzile grave, va releva un procedeu des întâlnit în creația sa simfonică ; pe acea pulsație brodează măiestrite melodii, de largă respirație și de mare expresivitate.

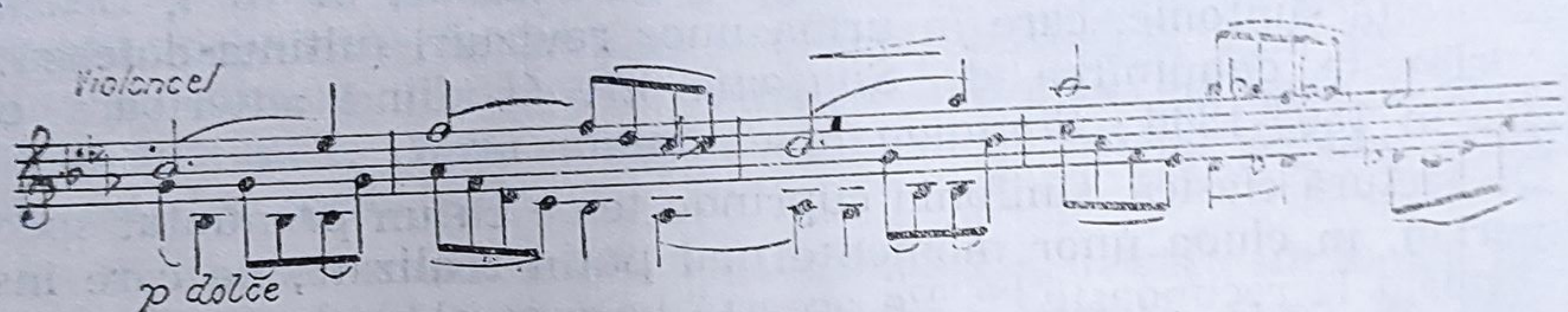
¹⁸⁵) Lancelot, Michel : Op. cit., pag. 101.

¹⁸⁶) Max Auer, prieten al lui Bruckner, evidențiază severitatea compozitorului în aprecierea lucrării prin expresii ca acestea : „complet nevalabil”, „anulat” etc.

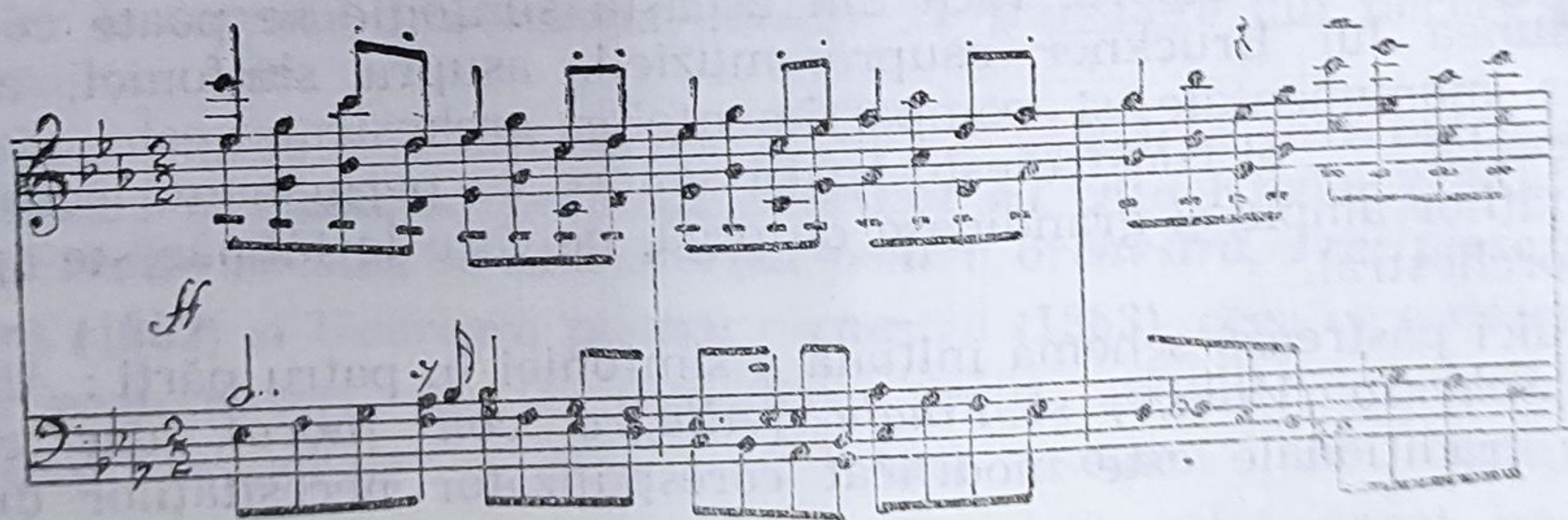
¹⁸⁷) Berger, G. W. : Op. cit., pag. 223.



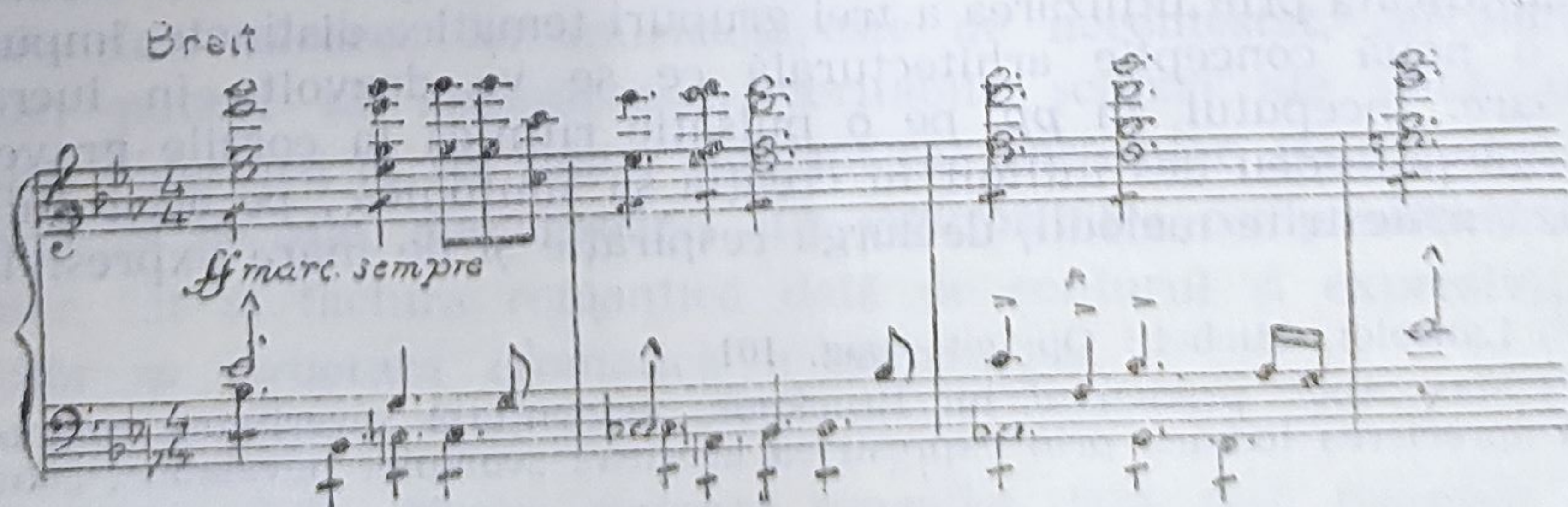
Grupul al doilea tematic, expus contrapunctic, anunță un alt procedeu caracteristic creației simfonice bruckneriene: teme duble și triple (polifonice) ce vor deveni personaje complexe în cadrul dramelor sale.



Interesant este al treilea grup tematic, cu o expresie eroică ce contrastează cu tema anterioară, alcătuit din două motive distincte. Primul expus de flaut, oboi și clarinete,



al doilea de violoncele și tromboni,



ce vor constitui baza primei părți a dezvoltării.

Schema generală a acestui *Allegro* se prezintă astfel :

Expoziție Dezvoltare Reexpoziție Coda

A.B.C. C.A. A.B.C. A.

Tot din trei grupuri tematice este alcătuită și prima secțiune din mișcarea următoare, *Adagio*, contrastînd cu prima și a treia parte prin meditația ce o degajă. De remarcat caracterul de improvizație al acompaniamentului,



un fel de prelungire a stilului improvizatoric al organistului Bruckner în planurile complexe ale simfoniei, și coralul suflătorilor de alamă care precede concluzia întregii mișcări.

Și partea a III-a, Scherzo (Vivace), evidențiază tendințe novatoare. De o formă neobișnuită și de o construcție originală, acest Scherzo scoate în relief unul dintre procedeele tehnice des întîlnite la Bruckner, și anume realizarea unui fundal sonor prin tremolo-ul viorilor, violoncelelor și contrabașilor, peste care brodează motive ce cresc apoi și se dezvoltă continuu.



Reține atenția caracterul dansant al acestei secțiuni, aluzia la valsul vienez ce va duce apoi la popularul ländler din simfoniile următoare.

Finalul (Allegro con fuoco) — extrem de dinamic și ritmat — reia schema formei de sonată din partea întâi, aducând din nou în expoziție trei teme contrastante, pe baza cărora se realizează o dezvoltare liberă, principiu călăuzitor în construcția tuturor finalurilor din toate simfoniile bruckneriene. Tema expusă în *ff* de alămuri are un desen tipic brucknerian: saltul de octavă și ritmul realizat de două valori de note în care una este lungă, alta este scurtă.



În ansamblu, *Simfonia întâi* prefigurează numeroase elemente ale limbajului brucknerian și se înscrie ca o valoroasă realizare în cadrul unității ciclului său simfonic.

Pe un plan superior se situează *Simfonia a doua în do minor* (1872), în care compozitorul face o veritabilă demonstrație de măiestrie contrapunctică, mai ales în prima parte, prin realizarea „unei extensii a formei de sonată cum nimeni după Schubert nu a mai fost tentat”¹⁸⁸.

Simfonia a fost dedicată lui Franz Liszt și reprezintă adevăratul tip de simfonie bruckneriană. Spre deosebire de prima, este mult mai extinsă, compozitorul este preocupat vizibil de planul formei pe care o dorește cât mai clară, introducând pauze generale între toate secțiunile părților, pentru a le delimita¹⁸⁹. Este simfonia prin care Bruckner se îndepărtează de clasici nu numai prin extensia formelor, prin bogăția temelor și a ritmurilor, dar și prin procedeul rememorării unor teme, fie din alte lucrări (în *Adagio* apare un motiv din *Benedictus*, din *Missa în fa minor*, iar în final un fragment de temă din *Kyrie Eleison* al aceleiași lucrări), fie chiar din părțile simfoniei respective. (Nucleul generator al primei părți apare, în final, supus unor transformări continue în cadrul unui colosal rondo-sonată).

Noi elemente vin să îmbogățească arsenalul mijloacelor bruckneriene, grefate pe cele cucerite anterior.

Forma este cea clasică de patru mișcări. Debutul primei părți, *Moderato (Ziemlich schnell)*, este încredințat viorilor și violelor care realizează un tremolo pe un acord de do minor, din care se desprinde tema întâi expusă de violoncel, o temă neobișnuit de lungă (27 măsuri).

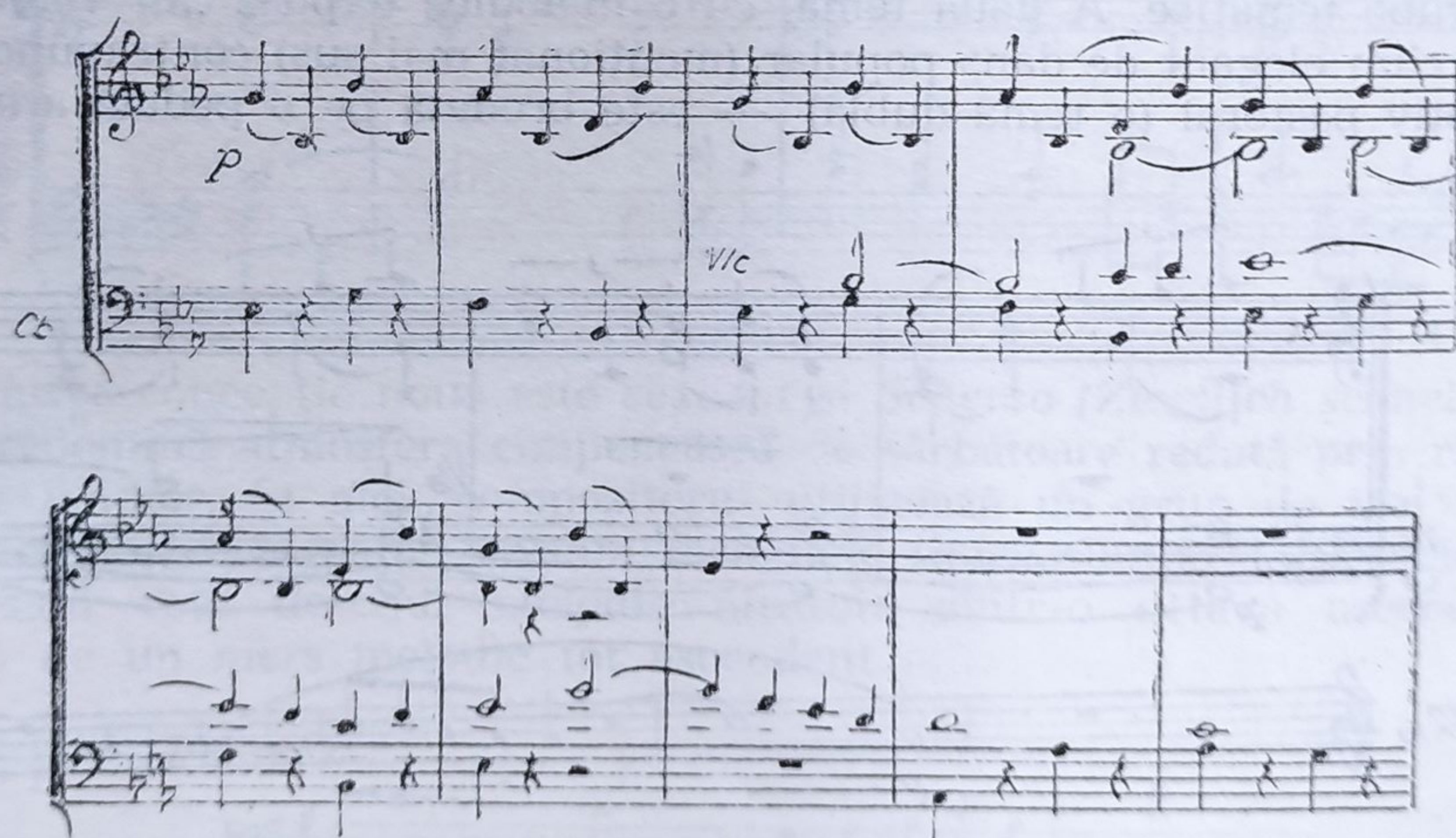
¹⁸⁸) Machaby, Armand : *La vie et l'oeuvre d'Anton Bruckner*, Paris, Editions Balzac, 1945, pag. 92.

¹⁸⁹) Din această cauză simfonia a fost denumită și „*Simfonia pauzelor*”.

plină de farmec și expresivitate, îmbogățită timbral pe parcurs prin contrapunctări încredințate cornilor, flautelor și violinelor.



Ne reține atenția și tema următoare, o temă dublă, realizată într-un contrapunct sever, care se va constitui ca un procedeu caracteristic stilului brucknerian.



Și în această simfonie, Bruckner păstrează forma de sonată cu trei grupuri tematice, lărgeste gradat cadrul mișcării lente, amplifică scherzo-ul prin caracterul folcloric al temelor și concentrează în final imensele energii acumulate în părțile anterioare.

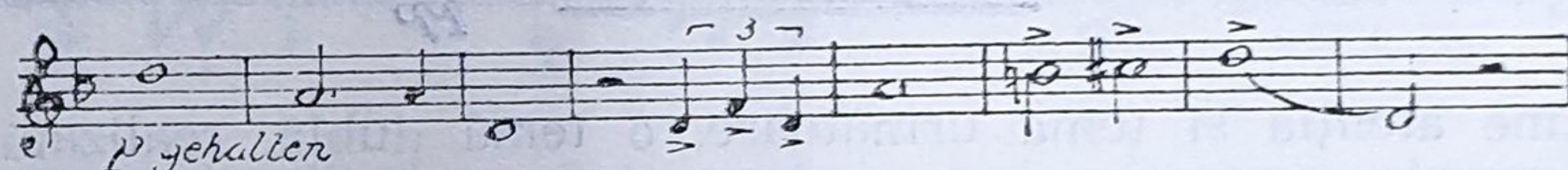
Simfonia a treia în re minor (1873), cunoscută și sub denumirea de "*Wagner Symphonie*" a fost realizată ulterior în alte două versiuni, una în 1877 și alta în 1889. Dedicată lui Richard Wagner¹⁹⁰, în prima

¹⁹⁰) „Meister Richard Wagner in tiefster Ehrfurcht gewidmet“.

redactare simfonia cuprindea numeroase citate din creația wagneriană, aducînd astfel — după părerea autorului — omagiul cuvenit idolului său. În următoarele redactări, la cererea lui Wagner, aceste citate au fost reduse doar la cîteva reminiscențe ce mai pot fi sesizate în concluzia părții lente (măs. 209—211) — din *Siegfried*, — și în final — din *Tannhäuser* și *Walkyria*, prezentate sub forma unor secvențe ¹⁹¹.

Privită în contextul creației simfonice bruckneriene, *Simfonia a treia* se înscrie ca fiind prima dintre marile simfonii, evidențiind cristalizarea unor procedee stilistice bruckneriene ce se pot întîlni în lucrările următoare. Temele cantabile (Gesangthemen) de tip complex, motive alcătuite din combinarea ritmului binar cu cel ternar

temele de coral încredințate alăturilor ce intervin mai ales în momentele de culminație și în concluziile simfonice, conducerea polidirecțională a temelor, țesătura polifonică măiestrită, utilizarea principiului ciclic al rememorării motivelor și transfigurării tematice de-a lungul ciclului cvadripartit evidențiază marea varietate și bogăție de procedee în cadrul unității simfoniei. Suflul eroic predomină în prima și ultima parte, generat de tema fundamentală (apreciată de Wagner) deosebit de amplă,



ce imprimă de la început grandoare și forță, optimism și certitudine.

Complexitatea formei de sonată este asigurată și de existența a trei grupe tematice. A doua temă, cu o melodică expusă „în valuri” — pe un ritm elegant de dans popular (menționat mai sus) contrapunctat de un motiv pastoral (o temă dublă) — este brodată pe o pedală armonică de fa.

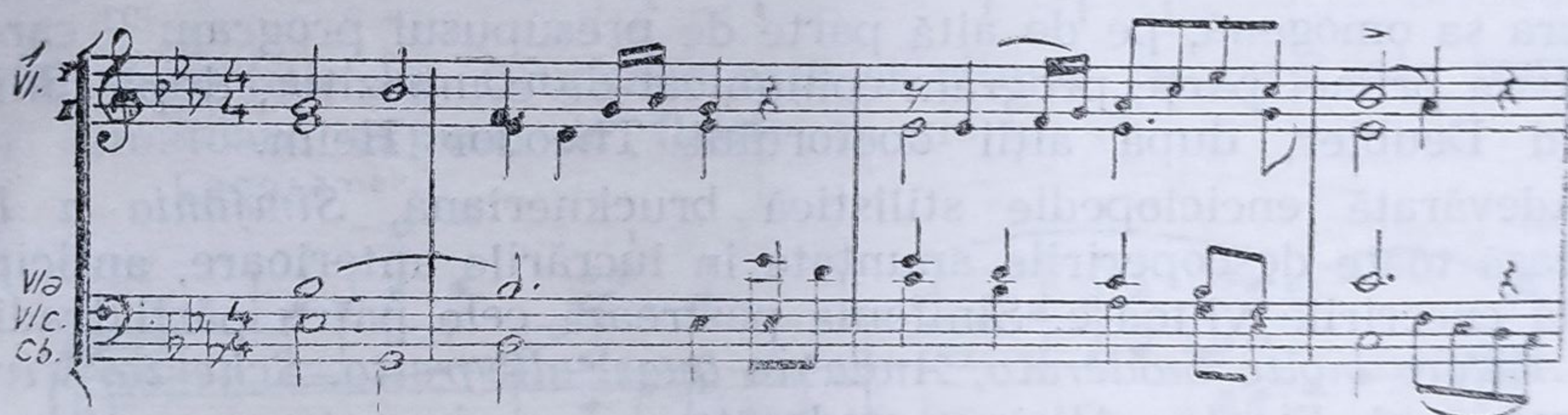
A musical score for a string quartet and a horn. The top system shows Violins I and Violins II, Viola, Violoncello, and Double Bass. The bottom system shows a Horn in F. The music is in G major, 3/4 time. The Violins play a melodic line with many slurs and ties. The Viola, Violoncello, and Double Bass play a harmonic pedal point on the note F. The Horn plays a melodic line. The score is marked 'p'.

¹⁹¹ Din *Adagio* au fost eliminate 30 măsuri, iar în final, *Allegro*, 150 măsuri.

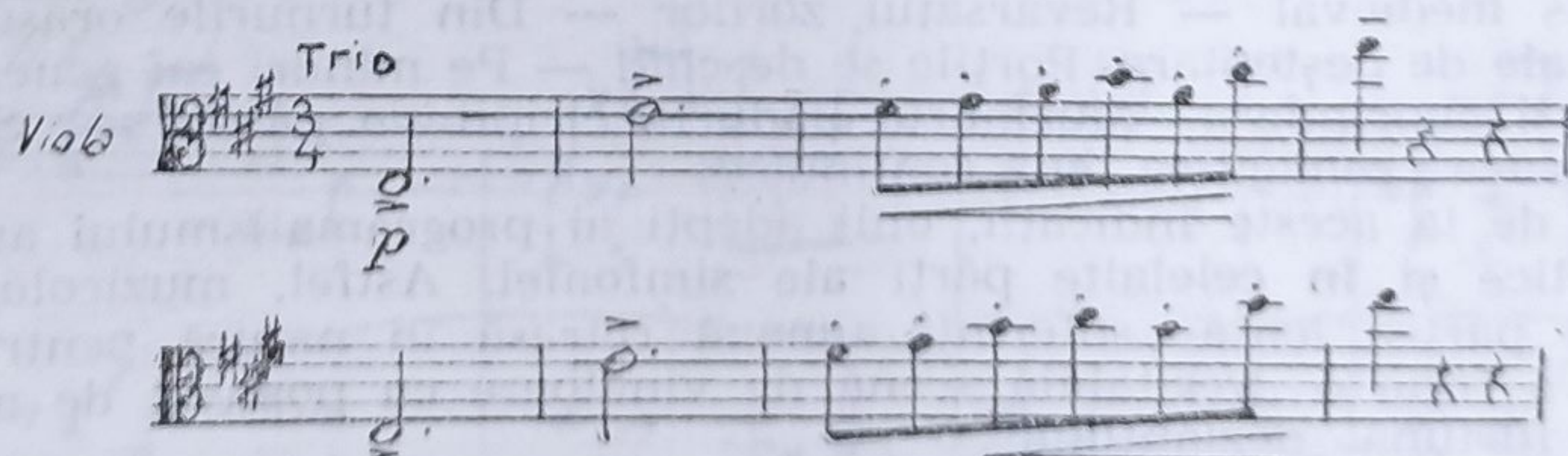
Combinarea celor două formule ritmice și melodice din tema a doua duc la alcătuirea suportului armonic pe care se clădește tema a treia, expusă în unison.



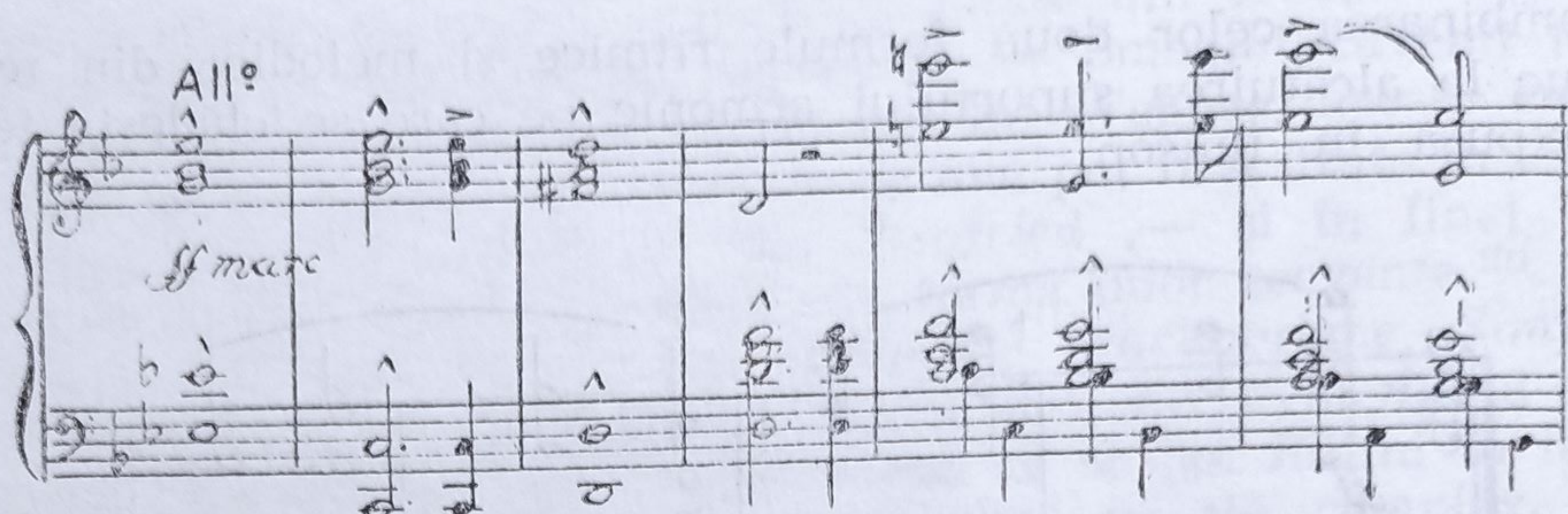
În contrast cu prima parte, *Adagio, quasi andante* — partea secundă, o construcție simplă de lied (A.B.C.B.A., variațiuni și Coda) — se desfășoară pe dimensiuni ample, predominantă fiind nota nostalgică meditativă cu momente ascensionale de creșteri și descreșteri gradate. Este sentimentală și modulantă, ceea ce-i conferă „o atmosferă tristă-nescă”, omagiu direct adresat lui Wagner.



Într-o concepție nouă este realizat și *Scherzo (Ziemlich schnell)*, în care predomină atmosfera cîmpenească de sărbătoare redată prin ritmurile de ländler. Și aici, compozitorul utilizează un grup de trei teme, iar *Trio-ul*, în La major, anunță formulele tipice simfoniilor următoare. Interesant este desenul melodic alcătuit dintr-o octavă ascendentă urmată de un mers melodic tot ascendent.



Finalul (Allegro) concentrează energiile întregii simfonii, constituindu-se drept partea cea mai importantă a lucrării, construită pe baza ritmului temei inițiale a părții întii amplificată intervalic și orchestral,



în aceeași structură tritematică, într-o scriitură densă, cu sonorități de orgă și unisonuri în tutti orchestral ce culminează în ultima secțiune, coda.

Simfonia a treia, construcție măreață, monolitică, inaugurează legi noi ce vor guverna simfoniile următoare, care, prin convergența lor, vor asigura unitatea ciclului brucknerian.

Simfonia a IV-a, în *Mi bemol major* (1874), cunoscută și sub denumirea de „*Romantica*“, după indicația notată de compozitor pe frontispiciul manuscrisului primei versiuni a partiturii, s-a impus autoritar în viața de concert, fiind una dintre cele mai cunoscute simfonii bruckneriene. Marea popularitate a simfoniei a fost asigurată, pe de o parte de fondul romantic al muzicii, de fluența discursului melodic și structura sa omogenă, pe de altă parte de presupusul program¹⁹² care ar sta la baza primei părți, program comunicat de compozitor, după unii lui Bernard Deubler, după alții doctorului Theodor Helm.

Adevărată enciclopedie stilistică bruckneriană, *Simfonia a IV-a* însumează toate descoperirile anunțate în lucrările anterioare, anticipând totodată cuceririle viitoare. Simfonia păstrează cele patru părți tradiționale: *Allegro molto moderato*, *Andante quasi allegretto*, *Scherzo*, *Vivace non troppo* și *Finale, Allegro moderato*.

Începutul părții întâi se naște din liniște, printr-un tremolo de *mi bemol*, la corzi, pe care apoi se brodează tema cornilor, construită pe baza unui interval de cvintă perfectă descendentă, cu rol generator, pe un ritm caracteristic lui Bruckner, alcătuit din valori foarte lungi urmate de altele foarte scurte.

¹⁹²) „Oraș medievă — Revărsatul zorilor — Din turnurile orașului răsună semnale matinale de deșteptare. Porțile se deschid — Pe mîndri cai gonesc cavalerii Vraja pădurii îi cuprinde — Murmurul pădurii, ciripit de păsări —” Și astfel se dezvoltă imaginea romantică în continuare.

Pornind de la aceste indicații, unii adepți ai programatismului au prelungit imaginile poetice și în celelalte părți ale simfoniei. Astfel, muzicologul Joseph Woss vede în partea lentă „suferința umană retrasă în natură pentru izbăvirea ei“, în partea a treia o „veritabilă scenă de vînătoare cu popasul de odihnă“, iar în final „o furtună dezlănțuită“.

Avînd în vedere naivitatea și laconismul acestui program, împărtășim opinia lui Wilhelm Georg Berger, care susține că „Bruckner a vrut probabil doar să sublinieze o adeziune atitudinală la romantism, la marea mișcare de poetizare romantică a muzicii... insuficiența acestor termeni stereotipi nu are nici o legătură cu muzica...”. Vezi Berger, Wilhelm Georg, op. cit., pag. 236—237.

All' molto mod'ro 4 Corni in Fa

p ausdrucksvoll

ppp

dim

Caracteristic lui Bruckner este și ritmul pe care este construită tema următoare expusă de flaute și viori,

Langsamer

p sehr reich

cresc

continuând cu a treia idee muzicală, o temă dublă expusă de viori și viole, într-un dialog măiestrit.

Vl. I *p*

Vl. II

Vla *p*

Vlc

cb pizz

Odată epuizată expunerea materialului tematic, șirul elementelor stilistice continuă în ascensiunea dinamică și în dezvoltare, unde remarcăm momentele de coral, sonoritățile de orgă, unisonurile de tutti orchestral, creșterile dinamice de la *pp* aproape imperceptibile la *fff* asurzitoare, fie în contrast direct, fie parcurgând întreaga gamă de nuanțe. Subliniem rolul generator pe care îl are, în această simfonie, intervalul de cvintă din prima temă, asigurând astfel unitatea ciclică a lucrării, alături de scheletul ritmic al aceleiași teme.

În partea a doua, *Andante, quasi allegretto*, Anton Bruckner adoptă forma de rondo, în care utilizează teme de largă respirație melodică și de rară frumusețe, desfășurate pe spații ample. Prima temă debutează cu cvinta descendentă, cu revenire (ca în partea întâi),



urmată de o a doua temă asemănătoare ca factură și expresivitate,



desfășurată larg pe mari arcade melodice, într-o orchestrație de înaltă măiestrie artistică.

Și partea a treia, *Scherzo-Vivace non troppo*, debutează tot cu o cvintă descendentă apoi ascendentă, încredințată cornilor, ceea ce a determinat interpretarea întregii secțiuni ca o adevărată scenă de vânătoare.

Bewegt

Comi
in F

pp trem.

Remarcabilă este tema Trio-ului, o temă de 8 măsuri în Re bemol major, un autentic ländler austriac,

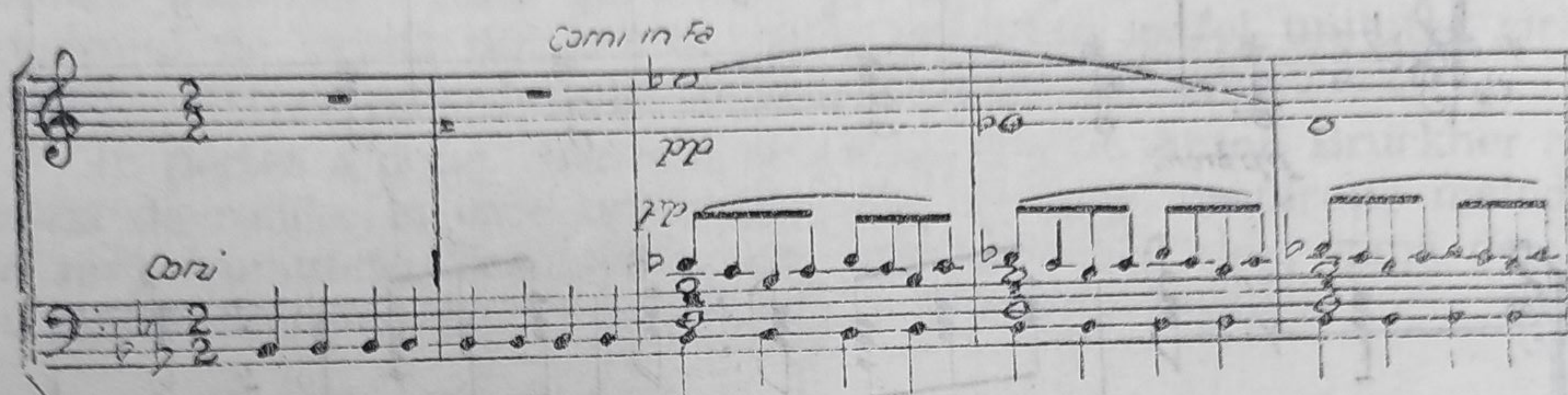
Gemächlich

p dolce

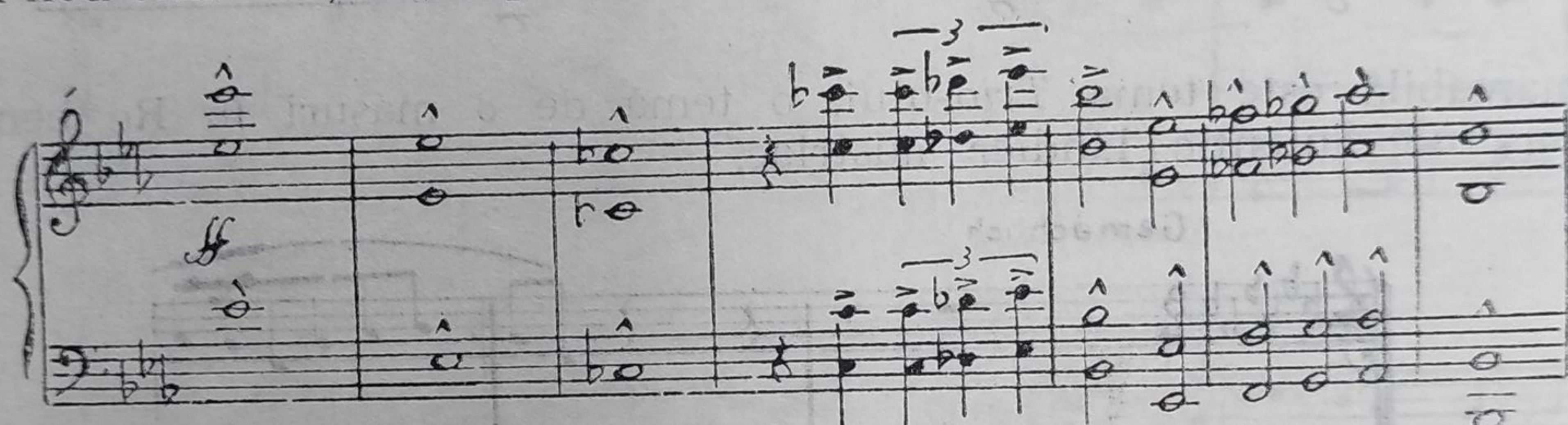
cresc.

după care este reluat Scherzo-ul „da capo”.
 Finalul — Allegro moderato de mari dimensiuni, în tonalitatea inițială a primei părți (Mi bemol) se constituie ca o sinteză a întregii simfonii, concentrând aici energiile acumulate în părțile anterioare.

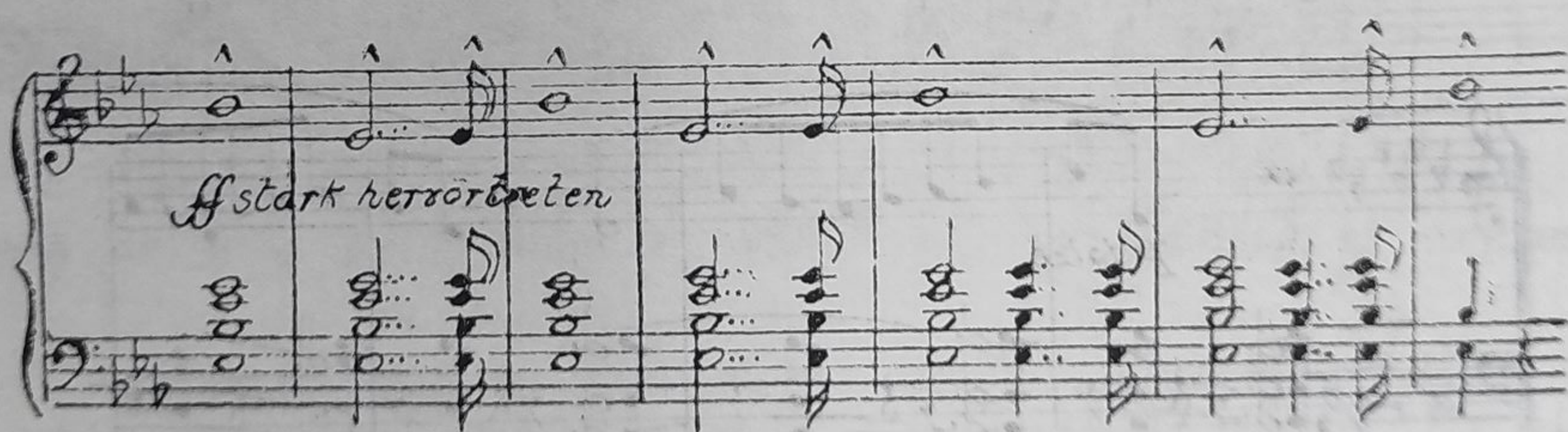
Însăși tema de debut reprezintă o amplificare a motivului inițial, de la cvintă la octavă, pe aceleași valori de note lungi și în aceeași atmosferă fremătătoare realizată de corzile grave, pe o amplă suprafață de 35 măsuri,



pentru ca apoi aceasta să fie amplificată melodic și ritmic, urmînd din nou tema inițială, expusă într-un imens unison, în ff;



se ajunge, după alte evoluții, la ritmul temei cardinale din partea întâi.



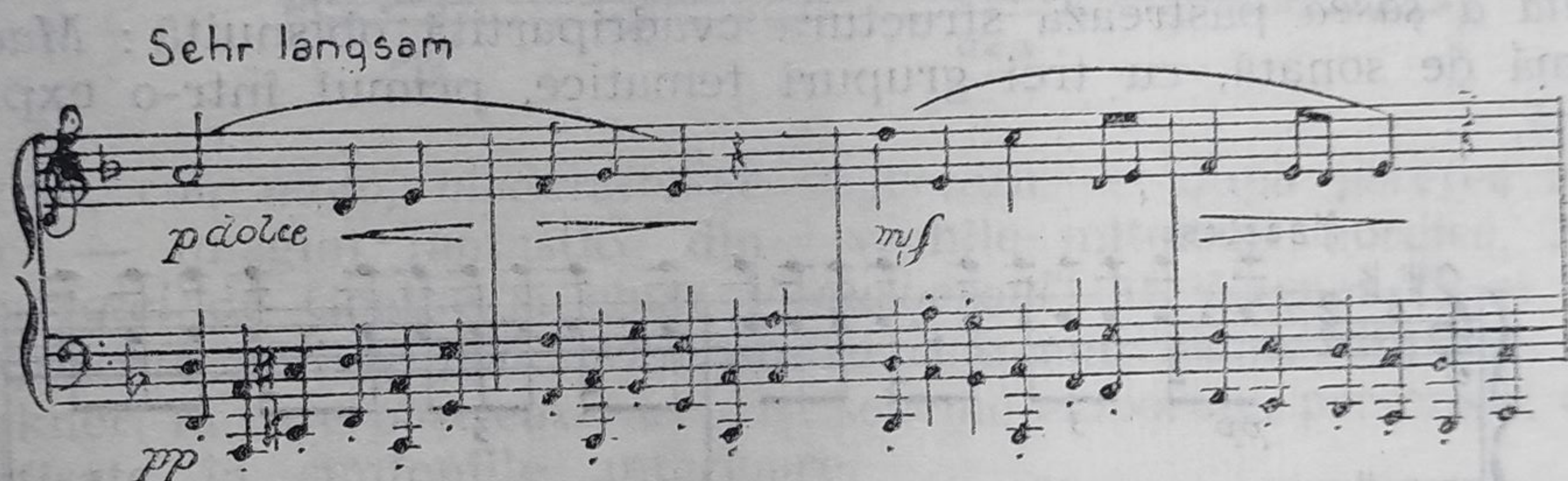
după care urmează celelalte episoade constitutive ale secțiunii finale.

Expoziția forme de sonată păstrează aceeași schemă de trei grupuri tematic, din care se fac permanent simțite elemente ale temelor din părțile anterioare, sinteze melodice, armonice și ritmice într-o țesătură polifonică demnă de stilul marelui simfonist. Subliniem colosalul *crescendo* de 65 măsuri din coda întregii simfonii, ce culminează cu coralul alămurilor, încununînd o mare capodoperă. Hanslick, ascultînd această simfonie, recunoștea „extraordinarul succes la public al noii lucrări”, iar Gustav Mahler (care scrisese deja reducția pentru pian la patru mîini a *Simfoniei Wagner*) este puternic impresionat de „*Romantica*” și teme din aceasta le va cita în a sa *Simfonie, a doua*, în *Scherzo*.

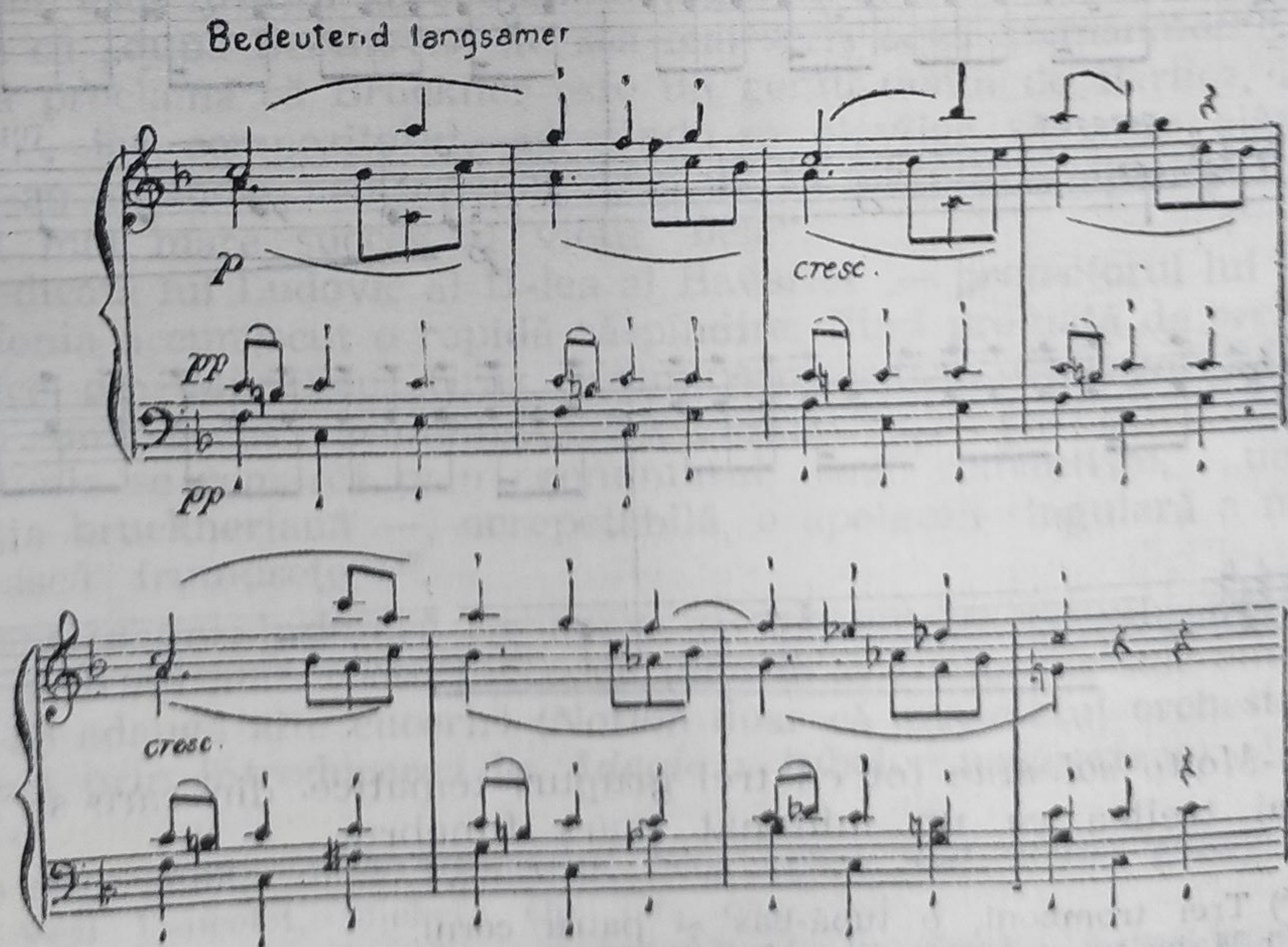
Simfonia a cincea, în Si bemol major (1877) se situează la jumătatea drumului devenirii simfonice bruckneriene. Am putea spune că încheie un drum aureolat de „*Romantica*” și deschide un altul marcat de „*A V-a*”,

în care compozitorul dovedește o mare artă în scriitura contrapunctică și un înalt grad al complexității în arhitectura lucrării. Însuși Anton Bruckner spunea că „este tot ceea ce a compus mai bun în materie de contrapunct”. Ernst Kurt, referindu-se la finalul simfoniei, susține că „puterea sonorităților se integrează în cele mai elevate produse ale muzicii și spiritului uman”¹⁹³. Simfoniei i-au fost atribuite denumiri ca „*Fantastica*” sau „*Pizzicato-Symphonie*”, determinate de o anumită expresie, dată de folosirea exagerată de *pizzicati* în primele două părți și în final, și de o oarecare atmosferă de fantastic creată în *Scherzo*. Simfonia se impune prin tematismul său elevat, prin scriitura polifonică densă și măiestrită, printr-o strălucită știință a orchestrației.

Partea a doua a simfoniei este considerată una dintre cele mai frumoase pagini lente scrise de Bruckner, alături de *Adagio*-ul din *Simfonia a șaptea*, comparabil cu cel din „*A noua*” de Beethoven;



Scherzo-ul, partea a treia, cu o mare bogăție de teme (7 !) aduce o temă triplă (măsura 23).



193) Kurt, Ernst : *Bruckner*, Berlin, 1925.

iar *Finalul* în formă de sonată, de o complexitate neobișnuită, aduce o dublă fugă simfonică, ce conduce spre epilogul simfoniei — conceput într-o viziune originală, compozitorul recurgând la un grup suplimentar de alămuri ¹⁹⁴ dispus separat de orchestră, adesea în culise.

Simfonia a șasea, în La major (1881) este una dintre puținele simfonii la care Bruckner nu a revenit pentru a o remania ¹⁹⁵ și pe care nu a ascultat-o niciodată integral. A fost supranumită „*Filosoful*” — pentru meditația calmă ce o transmite mai ales partea întâi. Mai redusă din punctul de vedere al complexității (comparativ cu simfoniile anterioare), simfonia nu a cunoscut popularitatea altor simfonii, poate tocmai din cauza caracterului oarecum straniu și capricios al sonorităților, însuși Bruckner considerând-o „cea mai șireată dintre toate simfoniile” (făcând aluzie probabil la expresia vagă, neconturată a trăirilor, la dificultatea înțelegerii directe, pertinente a fondului emoțional).

Mai sobră, cu puncte de suspensie, într-o exprimare discretă, *Simfonia a șasea* păstrează structura cvadripartită obișnuită: *Maestoso* în formă de sonată, cu trei grupuri tematice, primul într-o expunere solemnă,

Adagio-Molto solenne tot cu trei grupuri tematice, din care se evidențiază al treilea ca un minunat marș funebru,

¹⁹⁴) Trei tromboni, o tubă-bas și patru corni.

¹⁹⁵) Majoritatea simfoniilor lui Bruckner au cunoscut două, chiar trei variante, compozitorul operând modificări la sugestia prietenilor, dirijorilor și conform voinței sale.



Scherzo, con moto, moderato, ce sugerează — după părerea lui Max Auer — imagini fantastice din vechile mitologii nordice. *Noaptea Walpurgiei* de Goethe și chiar *Venusbergul* lui Wagner¹⁹⁶, și *Finalul*, *Allegro ma non troppo*, unul dintre cele mai calme din câte a creat Bruckner, în care păstrează aceleași scheme elaborate, personale, cucerite și afișate în simfoniile anterioare.

Simfonia a șaptea, în *Mi major* (1883) i-a adus lui Bruckner gloria târzie și consacrarea definitivă (la 60 de ani) în lumea muzicii simfonice. După prima audiție, din 30 decembrie 1883, criticul Vogel afirma: „Bruckner este uriașul care domină pigmeii epocii sale”; Hans Richter susținea că „după Beethoven nu s-a mai scris ceva asemănător”; critica germană proclama că Bruckner este un geniu demn de Berlioz, Liszt și Wagner¹⁹⁷, iar compozitorul, adresându-se elevilor săi care alături de public l-au aplaudat neîntrerupt, timp de 15 minute, le spunea: „Acesta este cel mai mare succes al vieții mele”.

Dedicată lui Ludovic al II-lea al Bavariei — protectorul lui Wagner — simfonia a cunoscut o rapidă răspîndire, fiind preluată de orchestrele simfonice din München, Graz, Köln, Amsterdam, Chicago, New-York etc., cu un succes răsunător.

Simfonia se remarcă prin pronunțatul său romantism, „unică — în creația bruckneriană —, nerepetabilă, o apoteoză singulară a melodiei de firească frumusețe”¹⁹⁸.

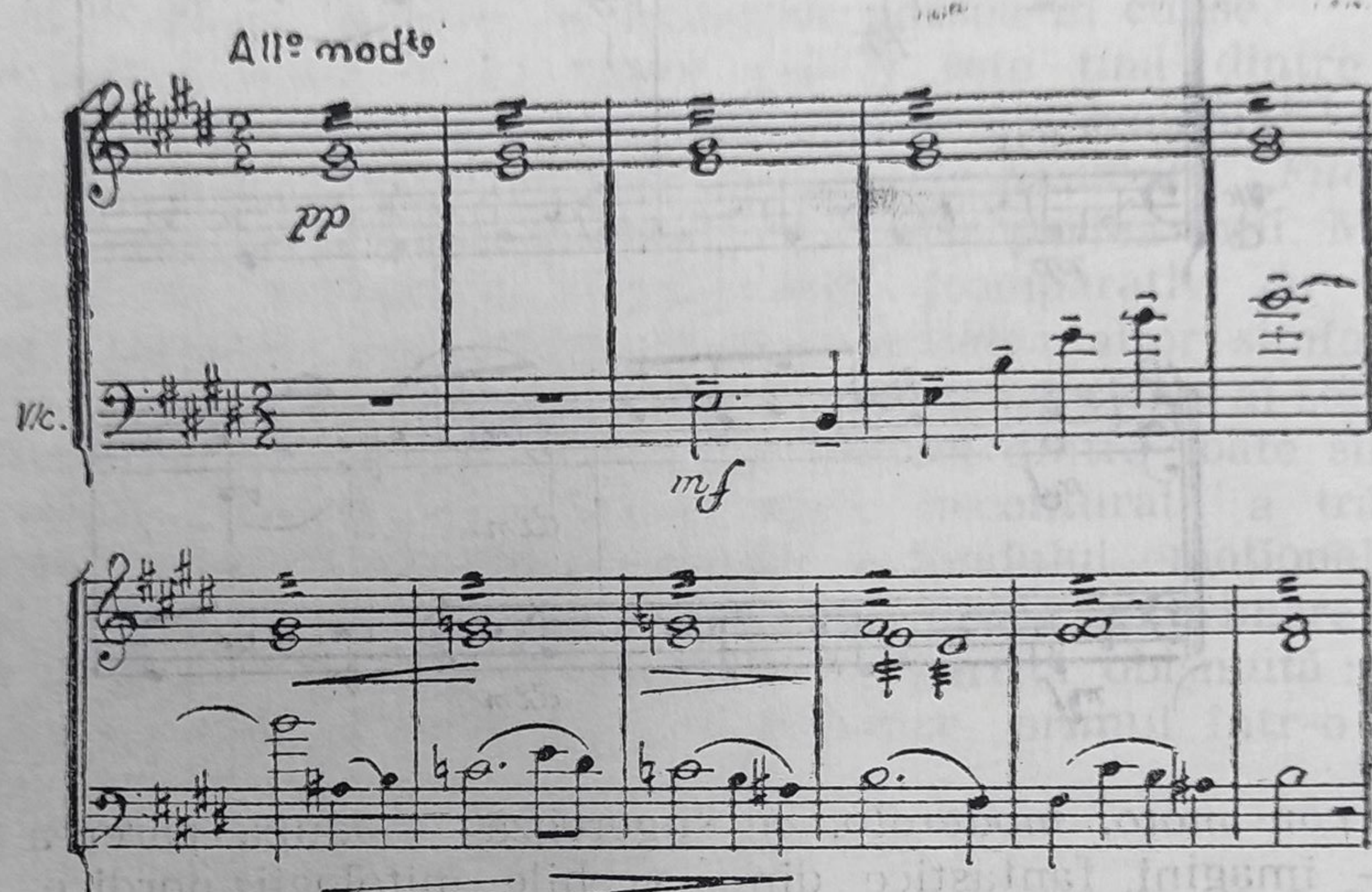
Construcția simfonică ne apare ca extrem de echilibrată, compozitorul păstrînd numeroase procedee folosite în simfoniile sale anterioare, la care se adaugă alte cuceriri (Notăm doar că ansamblul orchestral este amplificat prin introducerea în *Adagio* a tubelor wagneriene).

¹⁹⁶) Auer Max: *Anton Bruckner, Sein Leben und Werk*, Wien, 1934.

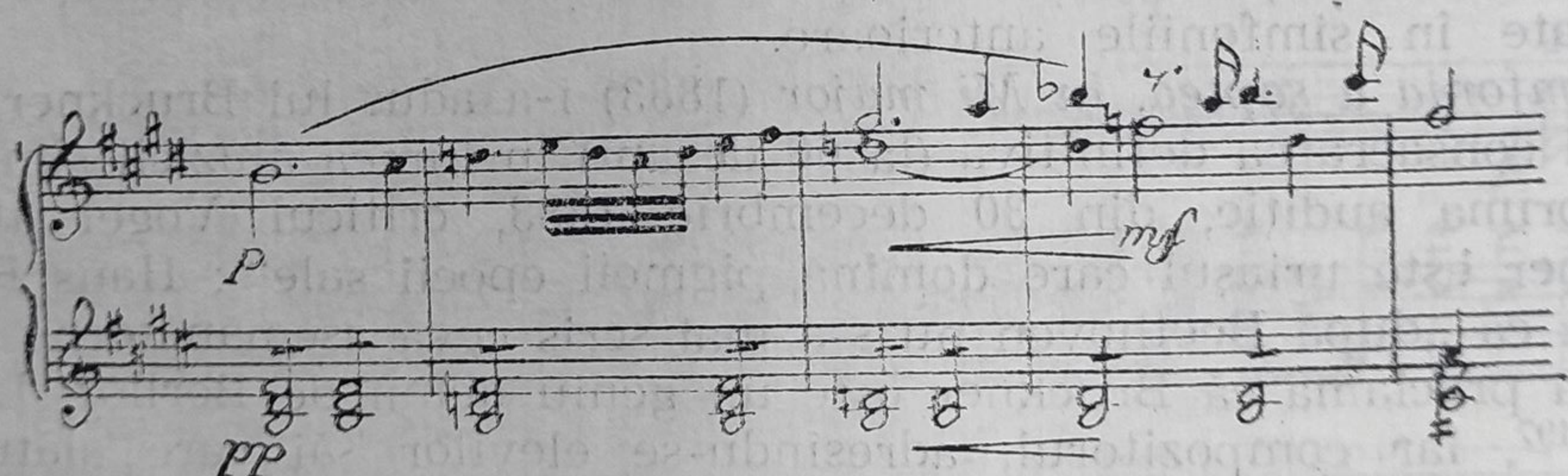
¹⁹⁷) Vezi Lancelot, Michel: *Op. cit.*, pag. 132.

¹⁹⁸) Berger, G.W.: *Op. cit.*, pag. 259 („Simfonia a șaptea, în mi minor, este una din cele mai frumoase simfonii din câte există”, pag. 288).

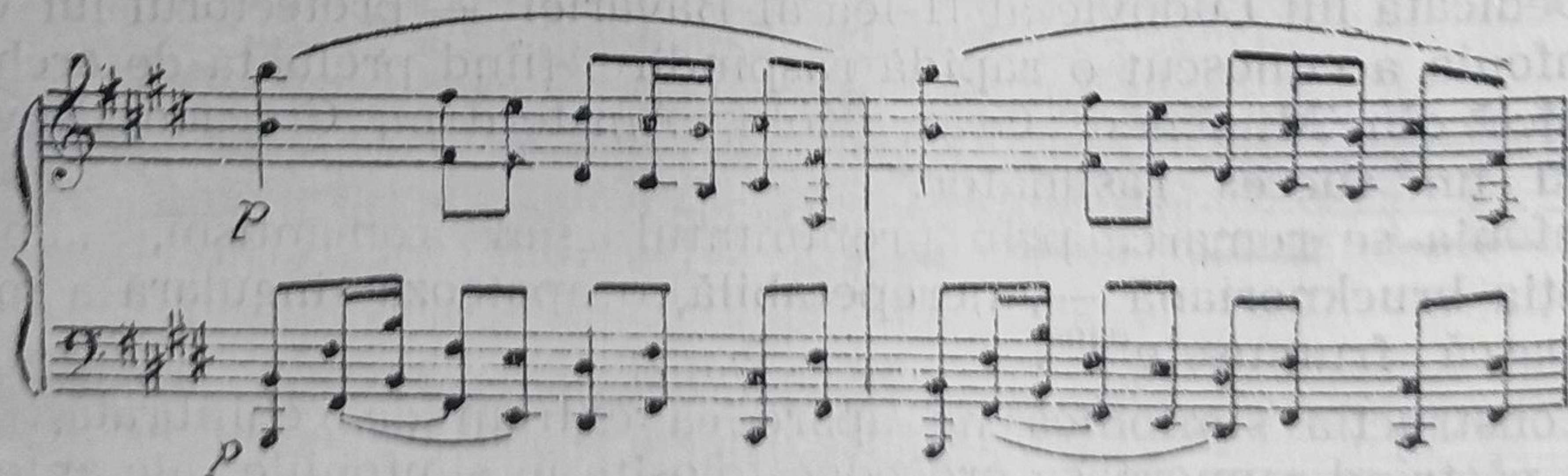
Impresionantă prin construcția și expresivitatea ei este prima temă, de 21 măsuri, expusă de violoncele și corni, pe tremolo-ul corzilor în *pp*, ce se înalță arpegiat, ca un monument.



Contrastul este adus de o a doua temă, mai tândră,



ce conduce spre a treia temă plină de farmec,

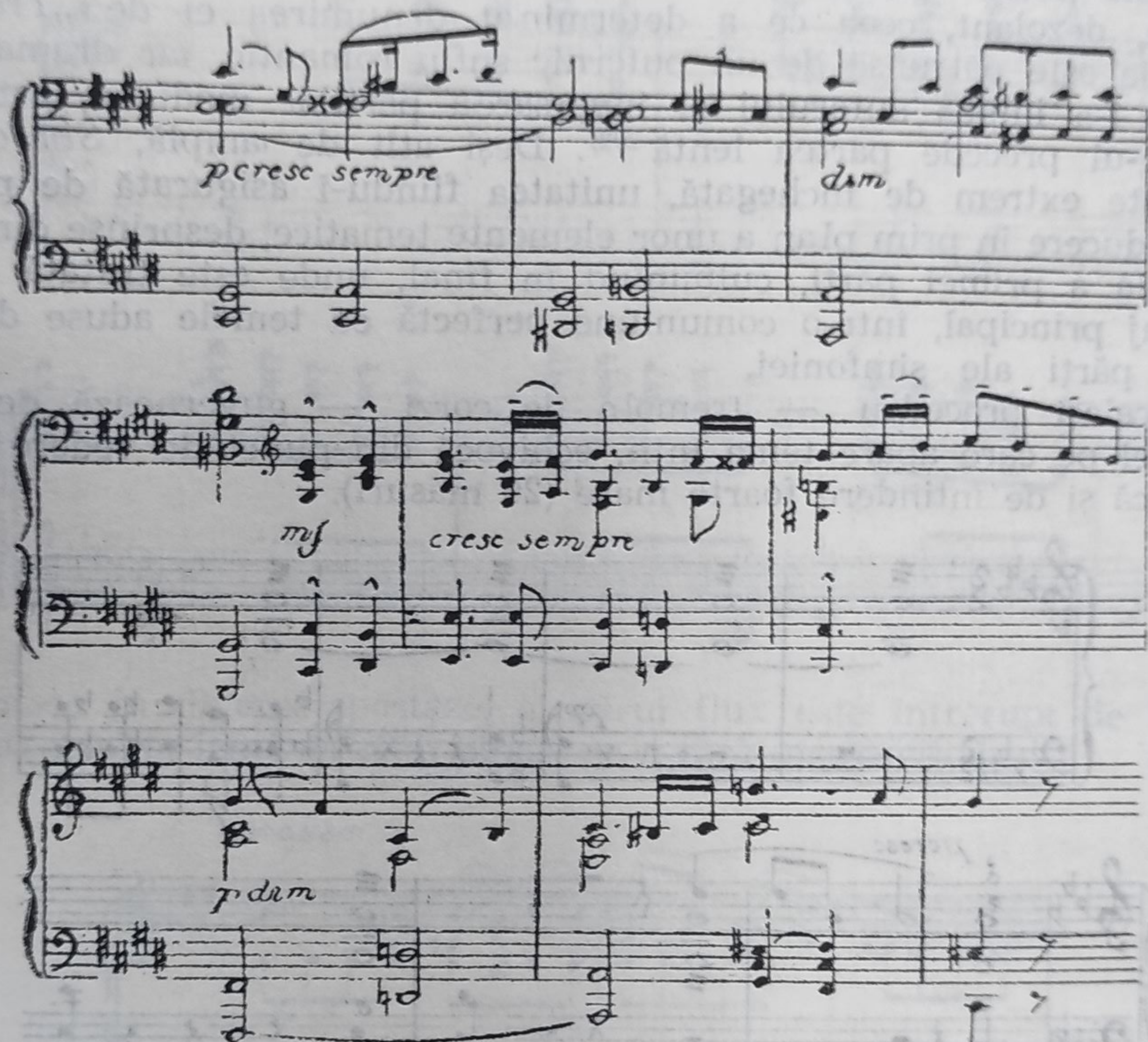


într-o continuă devenire spre tema inițială expusă în răsturnarea ei.

De o factură aparte, *Adagio*-ul în formă de rondo este considerat drept una din cele mai frumoase din cîte a scris Bruckner.

Această superbă muzică se impune prin simplitatea construcției, prin echilibrul secțiunilor și un dezvoltat simț al desfășurărilor polifonice și timbrale.

Intonațiile funebre, de un tragism zguduitoare, sînt redată și printr-o orchestrație aluzivă. Tema inițială, spre exemplu, este încredințată tubelor, dublate de corzi, realizînd o sonoritate cu totul ieșită din comun.



Frumusețea temelor și caracterul funebru al muzicii, profunda ei semnificație se leagă direct de personalitatea lui Wagner, idolul muzical al lui Bruckner, al cărui sfîrșit acesta îl presimțea și pe care îl cîntă în codă — adevărat Requiem scris „în memoria idealului său de neatinș, preaiubitului, nemuritorului maestru între maestri”¹⁹⁹.

Scherzo (Sehr schnell), partea a treia, aduce un puternic contrast necesar în succesiunea părților, într-o desfășurare dinamică, încadrat într-o formă sever realizată fără nici un fel de pretenție savantă, conducînd spre ultima secțiune — *Finale (Bewegt, doch nicht schnell)* — în care Bruckner revine la construcția formei de sonată obișnuită, cu două teme. Nu va renunța însă la rememorarea temelor din părțile anterioare, finalul primind încoronarea temei cardinale a primei părți, realizînd o măreată boltă ce reunește un adevărat cosmos sonor.

Simfonia a opta, în do minor (1885) se înscrie în ansamblul simfoniilor bruckneriene drept cea mai amplă arhitectură sonoră ca durată²⁰⁰.

¹⁹⁹) Dintr-o scrisoare adresată criticului Theodor Helm. Vezi și Lancelot, Michel: Op. cit., pag. 137.

²⁰⁰) Simfonia durează cea, 80 minute și însumează în cadrul secțiunilor sale: *Allegro moderato* 417 măsuri; *Scherzo—Allegro moderato* 288 măsuri; *Adagio Solemne, largamente ma non troppo* 291 măsuri; *Finale-Solemne non allegro* 705 măsuri.

cît și ca aparat orchestral²⁰¹. A cunoscut trei remanieri (1886, 1888 și 1890) și a fost dedicată împăratului Franz Joseph I.

Cele patru secțiuni ale simfoniei sînt pătrunse de un sentiment sumbru, dezolant, ceea ce a determinat denumirea ei de „*Tragica*”. Simfonia este pătrunsă de un puternic suflu romantic, iar dramaturgia lucrării i-a impus autorului ei inversarea părților mediane, astfel că Scherzo-ul precede partea lentă²⁰². Deși atît de amplă, *Simfonia a opta* este extrem de încheagată, unitatea fiindu-i asigurată de permanenta aducere în prim plan a unor elemente tematice, desprinse din tema cardinală a primei părți, culminînd în final, unde este tratată ca un personaj principal, într-o comuniune perfectă cu temele aduse din celelalte părți ale simfoniei.

Același procedeu — tremolo de corzi — guvernează debutul simfoniei pe care apare tema întîi, echivocă din punct de vedere tonal, cromatică și de întindere foarte mare (20 măsuri).



Cele trei grupuri tematice cunosc o dezvoltare savantă, păstrînd o proporție simetrică față de celelalte două secțiuni ale formei de sonată.

Forma de sonată este realizată și în *Scherzo, Allegro moderato* (partea a II-a), o excelentă muzică romantică în care autorul își propune să redea chipul țăranului austriac²⁰³. Întregul *Scherzo* este construit pe

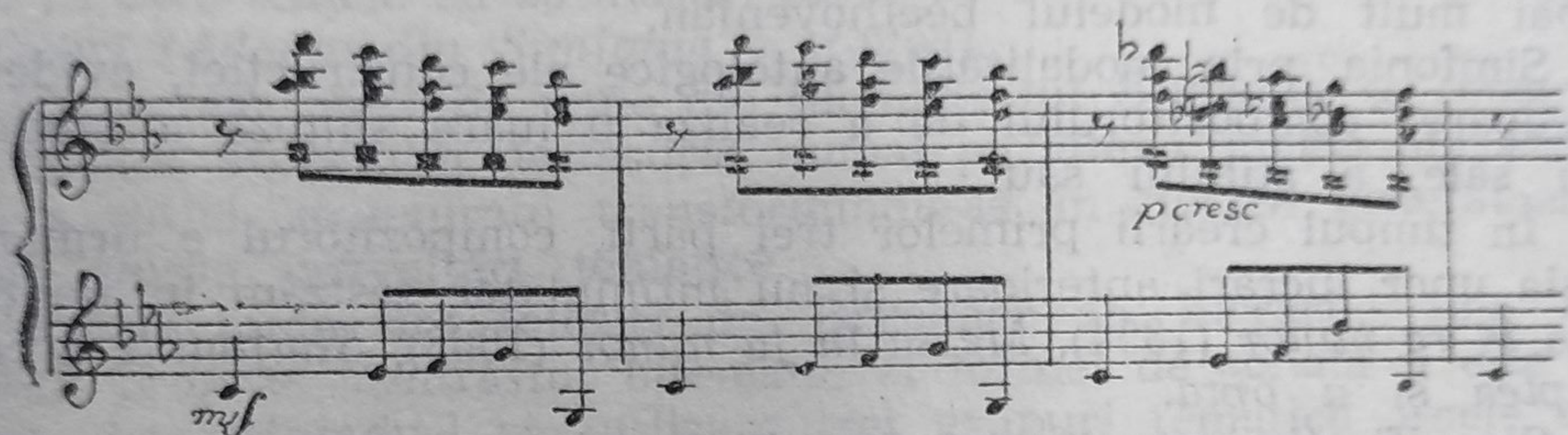
²⁰¹) Orchestra cuprinde : 3 flaute, 3 oboi, 3 clarinete, 3 fagoți, 6 corni, 2 tube tenor, 2 tube bas, 3 trompeți, 3 tromboni, 1 contrabas, tuba, percuție, harpă și cvintetul de coarde, mult amplificat.

²⁰²) Același procedeu îl va folosi și în *Simfonia a noua, în re minor*.

²⁰³) Pornind de la cîteva sugestii date de compozitor, unii muzicologi s-au grăbit să confere întregii simfonii sensuri programatice, de cele mai fanteziste conținuturi.

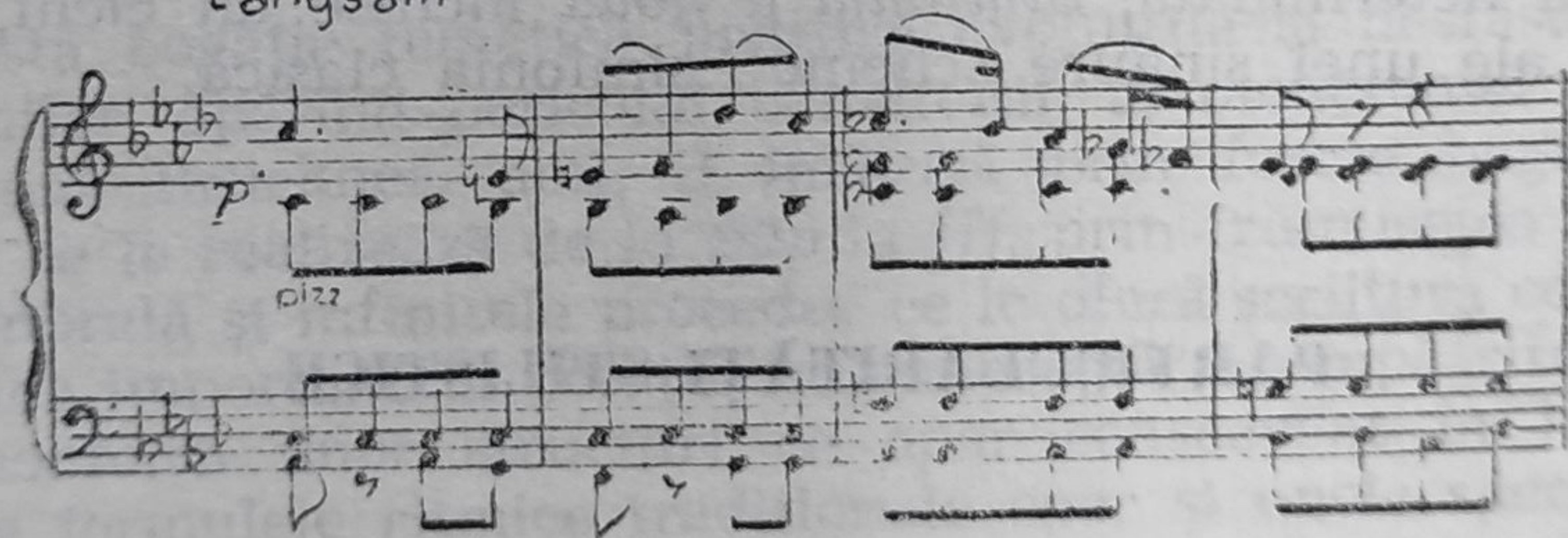
baza unei teme unice,

Allo moderato



prezentată în diverse ipostaze, al cărui flux este întrerupt de *Trio*, o superbă pagină lentă în ritm binar, de o rară expresivitate.

Langsam



Edificiul sonor câștigă și mai mult în amploare, în partea a treia, *Adagio* (*Solemne, largamente ma non troppo*), construită pe temeiul temei cardinale din partea întâi, distingându-se prin solemnitate inemică și măreție.

Grandoarea simfonică este continuată și în ultima parte, *Finale* (*Solemne, non allegro*), construcție gigantică, într-o desfășurare solemnă cu un pronunțat suflu eroic. Cele trei grupe tematice din expoziție sînt prezentate în diverse prelucrări, relevîndu-se încă o dată înalta știință contrapunctică a lui Bruckner (ridicată pe cele mai înalte culmi ale

perfecțiunii tehnice) relevată mai ales în concluzie, unde sinteza este uimitoare : se expun simultan temele celor patru mișcări.

Mai puțin populară decât alte lucrări ale sale, *Simfonia a opta* este însuși Bruckner, este romanul vieții romantice tumultuoase, este apoteoza devenirilor în sistemul tipologiei ciclice, o adevărată dramă simfonică.

Simfonia a noua, în re minor (1854) reprezintă, după unii muzicologi, „testamentul artistic al lui Bruckner“, compozitorul urmărind să realizeze un veritabil corolar al *Simfoniei a noua* de Beethoven. Păstrînd aceeași tonalitate și succesiune a părților, compozitorul este conștient că nu va reuși să-și ducă planul la bun sfîrșit și indică drept *Final* cunoscutul *Te Deum*, compus cu mulți ani în urmă²⁰⁴, în felul acesta apropiindu-se și mai mult de modelul beethovenian.

Simfonia, prin modalitățile antologice ale construcției, evidențiază preocuparea compozitorului de a realiza o mare sinteză a creației și vieții sale, a stilului său.

În timpul creării primelor trei părți, compozitorul e urmărit de obsesia unor lucrări anterioare și nu întîmplător sesizăm influențe din *Messa în re minor* (1854), *Messa în fa minor* (1868), *Simfoniile a cincea, a șaptea și a opta*.

Semnificativ este sensul dat de Bruckner episodului secund din *Adagio încredințat tubelor*, definit de compozitor „Abschied vom Leben“ (Rămas bun de la viață), presimțire sumbră, privită senin, a unui sfîrșit iminent.

Rămasă neterminată, *Simfonia a noua* încheie un ciclu, un sistem de variante ale unei singure scheme : simfonia clasică.

PARTICULARITĂȚI STILISTICE

Privită în contextul european al muzicii secolului al XIX-lea, creația lui Anton Bruckner ne apare ca o valoroasă contribuție adusă dezvoltării și îmbogățirii tezaurului muzical universal. Situată într-o perioadă în care, din cauza disputelor estetice, progresul muzicii era pus sub numeroase semne de întrebare, muzica lui Anton Bruckner s-a constituit pe temeiul tradiției cîntului polifonic de tip renascentist, pe cel al muzicii germane și austriece din perioada clasică și romantică și pe cel al cîntecului popular.

Se părea că marea admirație pentru Wagner îl va duce pe drumul profetizat de acesta și de Liszt ; dar, ca și Brahms, a ales drumul muzicii fără program, al simfonismului de esență filosofică, oglindind în creația sa conflictul dintre destinul artistului romantic și cadrul social în care trăiește și creează.

Izvor nesecat de melodie, Bruckner evoluează și se dezvoltă aidoma unui arbore viguros ce-și trimite ramificațiile spre înaltul cerului. Cînte-

²⁰⁴⁾ Schițele finalului au fost încheiate de compozitor și prevedeau suprapunerea temelor din părțile anterioare, urmînd ca întregul ciclu să se încheie printr-o fugă magnifică.

cul popular l-a hrănit în primii ani ai copilăriei, apoi coralul bisericesc și copleșitoarele sonorități de orgă (care îi vor sugera dezvoltări și evoluții arhitecturale și sonore unice în felul lor).

Tonalitatea lui Bruckner este foarte robustă, putînd fi cu ușurință identificată în orice moment al evoluției muzicale, cu toate că cromatisme sînt foarte frecvente în scriitura muzicală — ceea ce-i permite o lejeră și continuă modulație și pendulare între tonalități.

În majoritatea lucrărilor sale, începutul este insidios, pe un tremolo creînd un fundal sonor pe care apoi se conturează, treptat, temele, ce vor constitui materialul tematic dezvoltător. În general, aceste teme sînt construite simetric de patru, opt și chiar șaisprezece măsuri. Sînt însă și cazuri în care temele au 23 măsuri (*Scherzo* din *Simfonia a cincea*) și 21 de măsuri (*Adagio* din *Simfonia a șaptea*).

Un număr mare de teme din lucrările lui Bruckner se construiesc pe scheletul arpegiului desfășurat numai pe cîteva sunete ale acestuia, celulele astfel structurate transformîndu-se în nuclee generatoare ce permit ample dezvoltări tematiche.

Aceste teme sînt folosite de Bruckner în lucrările sale într-o manieră proprie. Contrastul bitematic al formei de sonată îi este insuficient, determinîndu-l să utilizeze trei grupuri tematice, unele dintre acestea fiind polifonice (duble și triple), ceea ce reprezintă o inovație singulară. De obicei, aceste teme nu rămîn numai expuse; ele sînt prelucrate conform unor planuri judicios alcătuite, fiind tratate ca personaje în drama simfonică pe care o realizează.

Această bogăție tematică justifică evoluțiile și desfășurările ample ale secțiunilor, apărînd pericolul banalității, al monotoniei și al oboselii pe care însă Bruckner, abil, îl înlătură prin foarte bogata gamă de intensități ce le realizează de la *ppp* la *fff*, prin frumusețea temelor, prin bogăția timbrală și infinitele procedee ce le oferă scriitura contrapunctică.

Un loc important în creația bruckneriană îl ocupă ritmul care este ordonat conform unor structuri ce apar consecvent în lucrările sale. Alături de formulele ritmice tradiționale apar și unele specifice, cum ar fi o notă de valoare lungă urmată de alta foarte scurtă $\text{♩} \dots \text{♩} \text{ } \text{♩} \text{ } \text{♩}$

ceea ce conferă atacului un accent mai pronunțat. (A se vedea *Simfoniile*: *a patra*, *a cincea*, *a opta* și *a noua*). Alături de acestea semnalăm prezența formulei combinate din două pătrimi urmate de triolet de pătrimi și invers, remarcată în *Simfonia a treia* și în cele următoare (*a patra*, *a opta*, *a noua*).



Tot în acest cadru se înscriu și formulele ritmice ostinate, adesea folosite de Bruckner în lucrări ca: *Simfonia a treia* (partea întâi), *Simfonia a patra* (ultima parte), *Simfonia a șasea* (partea întâi și Final), *Simfonia a opta* (Trio) etc.

Pe aceste ritmuri Bruckner poposește de multe ori, enunțînd teme în *fff*, în care hotărîtoare devin alăturările.

Se observă, de asemenea, o anumită predilecție pentru realizarea sonorităților de coral și de orgă în care puterea sonoră atinge puncte de expresie de o maximă seninătate și noblete.

Toate acestea sînt ordonate într-un plan arhitectural tipic, păstrat de la *Simfonia întâi în do minor* și pînă la ultima (*tiparul Allegro, Adagio, Scherzo și Final*), cu observația că, în ultimele două, secțiunile mediane sînt inversate. Același lucru îl putem spune și despre arhitectura secțiunilor simfoniilor. Tipul de schemă utilizat de Bruckner este cel de sonată, în cadrul căreia operează ca un mare maestru, amplificînd-o conform cu cerințele dramaturgiei simfoniilor sale.

În general, forma de sonată este proprie părților extreme, dar uneori ea este aplicată și celor interioare, realizînd combinații de tipul lied-sonată sau de rondo-sonată.

Este deosebit de interesantă maniera de realizare a acestor secțiuni în cazul lui Bruckner; felul cum se nasc temele, cum evoluează pe parcurs pînă în final; conflictul ascuns ce nu se lasă deslușit decît treptat într-o evoluție gradată, măreția atinsă în momentele de vîrf ale arcuirilor sonore, vis-à-vis de dramatismul care uneori atinge accentele unui zguduitor tragism, nemaiîntîlnit în întreaga muzică universală.

În concepția lui Bruckner, părțile lente sînt de o uriașă importanță, fiind considerate „miezul simfoniei, momentul suprem al unei inspirate contemplări“. Aici, compozitorul „se simte bine“, este cel mai inspirat, este cufundat într-o elevată meditație filosofică, transpusă muzical cu o maximă profunzime.

La fel de realizate sînt și scherzo-urile sale, foarte dezvoltate, scrise într-o vervă deosebită, într-un caracter general nervos, avîntat, optimist, cu tradiționalul trio în ritm de dans, cu iz de ländler austriac.

Finalurile, meticuloase realizate, sînt (în majoritatea lor) concepute ca sinteze ale simfoniilor, teme din părțile anterioare dîndu-și întîlnire de multe ori pe verticala contrapunctică în final, aureolînd astfel principiul ciclic, conferind lucrării acea organicitate și soliditate tematică.

În muzica lui Anton Bruckner un rol esențial îl joacă orchestra — care în componența sa este foarte originală, diferită de a marilor romantici, Berlioz, Liszt sau Wagner. În general, el păstrează componența orchestrei lui Schumann și Schubert, pe care o amplifică după necesități, ajungînd în ultimele simfonii la utilizarea chiar și a tubelor wagneriene, concomitent cu amplificarea suflătorilor și a percuției, cu introducerea harpei și a contrabasului cu cinci coarde. Acest tip de orchestră i-a permis compozitorului realizarea unor orbitoare fortissime prin distribuirea temei la alămuri în unison, în contrast cu sonoritățile transparente ale suflătorilor de lemn, bogăția de *pizzicato* la grupul corzilor și prelungile cantilene de mare expresivitate expuse de viole și violoncele. Toate acestea conferă muzicii lui Anton Bruckner o notă specifică de originalitate, înscriindu-se ca o contribuție remarcabilă la dezvoltarea muzicii austriece de la sfîrșitul secolului al XIX-lea și la îmbogățirea tezaurului muzical universal.

LISTA **LUCRĂRILOR LUI ANTON BRUCKNER ÎN ORDINEA CRONOLOGICĂ** **DUPĂ CATALOGUL ÎNTOCMIT DE MAX AUER** ²⁰⁵

Opus. nr.	Denumirea lucrării	Anul cînd a fost terminată
--------------	--------------------	-------------------------------

- | | | |
|----|---|-----------|
| 1. | <i>Pange lingua — cor mixt</i> | cca. 1835 |
| 2. | <i>Preludii pentru orgă</i> | 1836 |
| 3. | <i>Preludii pentru orgă</i> | 1837 |
| 4. | <i>Missa în Do major pentru solist, cor și 2 corni</i> | 1842 |
| 5. | <i>Cîntec — cor bărbătesc și orgă</i> | 1843 |
| 6. | <i>Libera — cor mixt și orgă</i> | 1843 |
| 7. | <i>Tantum ergo — cor mixt</i> | 1843 |
| 8. | <i>Missa corală — cor mixt</i> | 1844 |
| 9. | <i>Nu mă uita — cantată pentru soliști, cor și pian</i> | 1845 |

SF. FLORIAN (1845—1855)

- | | | |
|-----|---|-----------|
| 10. | <i>Inima lui Isus — cor mixt cu orgă</i> | cca. 1845 |
| 11. | <i>O, tu copil iubit — voce și orgă</i> | cca. 1845 |
| 12. | <i>Cîntecul patriei germane — cor bărbătesc</i> | cca. 1845 |
| 13. | <i>A sparges me — 2 coruri mixte cu orgă</i> | cca. 1845 |
| 14. | <i>Serenadă — cor bărbătesc</i> | cca. 1846 |
| 15. | <i>Tantum ergo — 5 coruri (4 pentru voci mixte, unul pentru 5 voci și orgă)</i> | 1846 |
| 16. | <i>Două piese pentru orgă în re minor</i> | cca. 1846 |
| 17. | <i>Cîntec festiv — cor bărbătesc</i> | cca. 1846 |
| 18. | <i>Uvertură și fugă pentru orgă în do minor</i> | 1847 |
| 19. | <i>Ție, Doamne, preau să mă supun — coral pentru cor mixt</i> | cca. 1847 |
| 20. | <i>Misiunea de învățător — cor bărbătesc</i> | cca. 1847 |
| 21. | <i>Aequale — pentru 3 tromboni</i> | cca. 1847 |
| 22. | <i>Requiem în re minor pentru soliști, cor și orchestră</i> | 1849 |
| 23. | <i>În ultima noapte — coral</i> | 1848 |
| 24. | <i>Stele căzătoare — cor bărbătesc</i> | cca. 1848 |
| 25. | <i>Tantum ergo — cor mixt cu orgă</i> | cca. 1848 |
| 26. | <i>Lănțier — cadril pentru pian</i> | cca. 1850 |
| 27. | <i>Stjrienii pentru pian</i> | cca. 1850 |
| 28. | <i>Cîntec de primăvară pentru voce și pian</i> | 1851 |
| 29. | <i>Două motete pentru cor bărbătesc</i> | cca. 1851 |
| 30. | <i>Inimă nobilă — cor bărbătesc</i> | cca. 1851 |
| 31. | <i>Renăscere — cantată pentru solist, cor mixt și orgă</i> | cca. 1851 |
| 32. | <i>Două cîntece funebre pentru cor mixt</i> | 1851 |
| 33. | <i>Nașterea — cor bărbătesc</i> | 1852 |

²⁰⁵) Auer, Max: *Anton Bruckner, sein Leben und Werk*, 1940.

Opus nr.	Denumirea lucrării	Anul când a fost terminată
-------------	--------------------	-------------------------------

- | | | |
|-----|---|-----------|
| 34. | <i>Magnificat</i> pentru solist, cor mixt și orchestră mică | 1852 |
| 35. | <i>Haideți, fraților</i> la sărbătoarea veselă — cantată | 1852 |
| 36. | <i>Psalmul 114</i> pentru cor mixt și 3 tromboane | 1852 |
| 37. | <i>Psalmul 22</i> pentru cor mixt cu pian | 1854 |
| 38. | <i>Trei piese</i> pentru pian la patru mâini | cca. 1854 |
| 39. | <i>Tantum ergo</i> pentru cor mixt, 2 viori, 2 trompele și orgă | 1854 |
| 40. | <i>La mormintul lui Arneth</i> — cor bărbătesc | 1854 |
| 41. | <i>Libera</i> pentru cor mixt | 1854 |
| 42. | <i>Missa solemnă</i> în si minor pentru solist, cor mixt și orchestră | cca. 1854 |
| 43. | <i>Cadril</i> pentru pian la patru mâini | 1855 |
| 44. | <i>Sus, fraților sus, la odgoane!</i> — cantată pentru solist, cor mixt și pian | 1855 |
| 45. | <i>Cîntec festiv</i> , pentru solist, cor mixt și pian | 1855 |
| 46. | <i>Să-mi fie îngăduit cuvîntul de mulțumire</i> — cor bărbătesc cu solo de tenor și bas | 1855 |

LINZ (1856—1869)

- | | | |
|-----|---|-----------|
| 47. | <i>Piesă</i> pentru pian | cca. 1856 |
| 48. | <i>Ave Maria</i> — cor mixt și orgă | 1856 |
| 49. | <i>Cîntecele pădurilor amarante</i> — voce și pian | cca. 1858 |
| 50. | <i>Psalmul 146</i> pentru solist, cor mixt și orchestră | cca. 1860 |
| 51. | <i>La mormînt</i> — cor bărbătesc | 1861 |
| 52. | <i>Ave Maria</i> — cor mixt (7 voci) | 1861 |
| 53. | <i>Afferentur</i> — cor mixt, 3 tromboane și orgă | 1861 |
| 54. | <i>Preludiu și fugă</i> pentru orgă | 1861 |
| 55. | <i>Ești ca o floare</i> — cvartet vocal | 1862 |
| 56. | <i>Inimă nobilă</i> — cor mixt | 1862 |
| 57. | <i>Cer de seară</i> — cvartet vocal bărbătesc | 1862 |
| 58. | <i>Cvartet de coarde</i> ²⁰⁶ | 1862 |
| 59. | <i>Marșul lui Apollo</i> (pentru muzică militară) | 1862 |
| 60. | <i>Marș</i> , pentru orchestră | 1862 |
| 61. | <i>Trei piese</i> , pentru orchestră | 1862 |
| 62. | <i>Uvertură</i> pentru orchestră | 1863 |
| 63. | <i>Simfonia</i> (în fa minor) | 1863 |
| 64. | <i>Psalmul 112</i> pentru cor mixt și orgă | 1863 |
| 65. | <i>Defilare germană</i> — cor bărbătesc și orchestră de suflători | 1863 |
| 66. | <i>Meditație liniștită</i> într-o seară de toamnă pentru pian | 1863 |
| 67. | <i>Simfonia nr. 0</i> (în re minor) | 1864 |
| 68. | <i>Spre miez de noapte</i> — cor bărbătesc cu solo de alto și pian | 1864 |
| 69. | <i>Cîntec de toamnă</i> — cor bărbătesc, 2 soprane și pian | 1864 |
| 70. | <i>Missa Nr. 1</i> în re minor pentru soliști, cor și orchestră | 1864 |
| 71. | <i>Cîntec de nuntă</i> — cor bărbătesc cu orgă | 1865 |
| 72. | <i>Marș</i> pentru fanfară militară | 1865 |
| 73. | <i>Voci de seară</i> — vioară și pian | 1865 |
| 74. | <i>Cer de seară</i> — cor bărbătesc | 1866 |
| 75. | <i>O, de te-aș putea face fericit</i> — cor bărbătesc cu solistă | 1866 |
| 76. | <i>Cîntec patriotic de pahar</i> — cor bărbătesc | 1866 |
| 77. | <i>Simfonia întâi</i> (do minor) | 1866 |
| 78. | <i>Missa nr. 2</i> în mi minor, pentru cor mixt la 8 voci și orchestră de suflători | 1866 |
| 79. | <i>Marea Missă nr. 3</i> în fa minor pentru soliști, cor mixt și orchestră | 1868 |

²⁰⁶) Descoperit mai târziu, cvartetul nu este cuprins în catalogul întocmit de Max Auer.

Opus nr.	Denumirea lucrării	Anul când a fost terminată
-------------	--------------------	-------------------------------

- | | | |
|-----|---|-----------|
| 80. | <i>Inveni David</i> — ofertoriu pentru cor bărbătesc și patru tromboane | 1868 |
| 81. | <i>Fantezie</i> pentru pian la patru mâini | 1868 |
| 82. | <i>Motet</i> pentru cor mixt | 1868 |
| 83. | <i>Pange lingua</i> , în mod frigian — cor mixt | 1868 |
| 84. | <i>Hymnus</i> : „ <i>Jam lucis orto sidere</i> ” — cor la patru voci | 1868 |
| 85. | <i>Asperges me</i> — cor la patru voci | 1868 |
| 86. | <i>Amintire</i> — pian la patru mâini | 1868 |
| 87. | <i>În aprilie</i> — voce și pian | 1868 |
| 88. | <i>Inima mea și vocea ta</i> — voce și pian | cca. 1868 |
| 89. | <i>Tristețe de toamnă</i> — voce și pian | cca. 1868 |
| 90. | <i>Motet</i> pentru „ <i>Liedertafel Siening</i> ” | cca. 1868 |

VIENA (1889—1896)

- | | | |
|------|--|------|
| 91. | <i>Locus iste</i> — cor mixt | 1869 |
| 92. | <i>Miezul nopții</i> — cor bărbătesc cu tenor solo și pian | 1870 |
| 93. | <i>Simfonia a doua</i> (do minor) | 1872 |
| 94. | <i>Simfonia a treia</i> (re minor), „ <i>Richard Wagner</i> ” | 1873 |
| 95. | <i>Simfonia a patra</i> (Mi bemol major), „ <i>Romantica</i> ” | 1874 |
| 96. | <i>Simfonia a cincea</i> (Si bemol major) | 1877 |
| 97. | <i>Cîntecul marelui</i> — cor bărbătesc cu soliști și acompaniament de suflători | 1876 |
| 98. | <i>Muzică de consolare</i> (Necrolog) — cor bărbătesc cu orgă | 1877 |
| 99. | <i>Vraja serii</i> — cor bărbătesc cu voci de Jodler și cvartet de corni | 1878 |
| 100. | <i>Tota pulchra es</i> — bariton solo, cor și orgă | 1878 |
| 101. | <i>Doua inimi s-au întâlnit</i> — cor bărbătesc | 1878 |
| 102. | <i>Cvintet de coarde în fa major</i> | 1879 |
| 103. | <i>Intermezzo</i> pentru Cvintet de coarde | 1879 |
| 104. | <i>Os Justi</i> — cor mixt (7 voci) | 1881 |
| 105. | <i>Simfonia a șasea</i> (La major) | 1882 |
| 106. | <i>Unirea cîntăreților</i> — cor bărbătesc | 1882 |
| 107. | <i>Ave Maria</i> — solo de altistă și orgă | 1881 |
| 108. | <i>Te Deum</i> (Do major) — soliști, cor mixt, orgă și orchestră | 1883 |
| 109. | <i>Simfonia a șaptea</i> (Mi major) | 1884 |
| 110. | <i>Christus factus est</i> (I) — gradual pentru cor mixt | |
| 111. | <i>Christus factus est</i> (II) — gradual pentru cor mixt, coarde sau tromboane | 1881 |
| 112. | <i>Salvum fac regem</i> — cor mixt | 1884 |
| 113. | <i>Preludiul</i> pentru armoniu | 1885 |
| 114. | <i>Ecce sacerdos</i> — cor mixt (7 voci), 3 tromboane și orgă | 1885 |
| 115. | <i>Virgo Jesse floruit</i> — cor mixt | 1886 |
| 116. | <i>Spre miez de noapte</i> — cor bărbătesc cu solo de tenor | 1885 |
| 117. | <i>Simfonia a opta</i> (do minor) | 1890 |
| 118. | <i>Visuri și veghe</i> — cor bărbătesc cu solo de tenor | 1892 |
| 119. | <i>Vexilla Regis</i> — cor mixt | 1892 |
| 120. | <i>Cîntecul german</i> — cor bărbătesc cu acompaniament de suflători | 1892 |
| 121. | <i>Psalmul 150</i> , pentru cor mixt cu solo de soprană și orchestră | 1893 |
| 122. | <i>Helgoland</i> — cantată pentru cor bărbătesc și orchestră | 1894 |
| 123. | <i>Simfonia a noua</i> (re minor) | |

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ

Decsey, Ernest : *Bruckner, Versuch eines Lebens*, Berlin, 1921

Grunsky, Karl : *Anton Bruckner*, Stuttgart, 1922

Hars, Ribert : *Anton Bruckner*, Potsdam, 1934

Machabey, Armand : *La vie et l'oeuvre d'Anton Bruckner*, Paris, 1945

Moroianu, Mihai : *Anton Bruckner*, București, 1972

Schmitz, Eugen : *Schuberts Auswirkung auf die Deutsche Musik bis Hugo Wolf und Bruckner*, Leipzig, 1854

Schönzeler, Hans Hubert : *The romantic classicists: Brahms and Bruckner. In: Of German music*, London; New—York, 1976

HUGO WOLF
(1860—1903)

*„Povestea lui Wolf e unul din cazurile
cele mai extraordinare pe care le cunoaște
arta; unul dintre cele care ne apropie mai
mult de misterul geniului“.*

ROMAIN ROLLAND

„Muzica este pentru mine ca pâinea pe care o mănânc, ca aerul pe care îl respir“.

Hugo Wolf.

În constelația muzicii germane și austriece din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, Hugo Wolf ocupă un loc aparte, oarecum singular. Trăind și desfășurându-și activitatea la Viena, înzestrat cu un spirit viu, dogoritor, de la început devine unul dintre înfocații admiratori ai lui Richard Wagner, a cărui influență a simțit-o cel mai mult în viața și creația sa muzicală²⁰⁷. Conjunctura muzicală vieneză îl va determina să se integreze în tabăra „wagnerienilor“, de unde cu ascuțișul penei sale va ataca tabăra adversă a „antiwagnerienilor“, ceea ce îi va aduce — în momentele hotărâtoare — revanșa dură, ostilă și necruțătoare a celor pe care i-a blamat²⁰⁸.

Dîrzenia, încăpățînarea, perseverența și dorința de a se autodepăși i-au creat o viață aspră, în care singura rază de lumină a constituit-o muzica sa, o muzică izvorîită dintr-un suflet nobil, chinuit material, spiritual și social, a cărui viață s-a derulat în condiții deosebit de grele către un sfîrșit tragic.

La fel ca Bruckner, nici Hugo Wolf nu a urmat calea wagneriană a muzicii; el a ales liedul, pe care l-a cultivat cu pasiune, dîndu-i noi sensuri și valențe expresive, cum nimeni altul pînă la el nu a mai reușit.

S-a născut la 13 martie 1860, la Windischgraz, în Stiria de Jos (astăzi Slovengradec — R.S.F. Iugoslavia), fiind fiul Katherinei și al lui Phillip Wolf (de profesie tăbăcari), în a căror familie muzica era una din preocupările cotidiene²⁰⁹.

Dificultățile materiale, determinate și de cumplitul incendiu din 1867 care a mistuit casa și atelierul familiei Wolf, nu vor împiedica pregătirea intelectuală a celor opt copii și asigurarea unei educații muzicale corespunzătoare.

Înzestrat cu un talent excepțional, la șapte ani Hugo Wolf ia contact cu muzica italiană a lui Rossini, Donizetti și Bellini, în mare vogă pe atunci, cele două instrumente, vioara și pianul (pe care le învață de

²⁰⁷) „Am devenit un wagnerian!“ exclamă Hugo Wolf în 1875, într-o scrisoare adresată părinților săi, în urma audierii, la 22 noiembrie, a operei *Tannhäuser* în prezența lui Richard Wagner. Vezi Ladislau Fűredi: *Hugo Wolf*, București, Edit. Muzicală, 1966, pag. 19.

²⁰⁸) Hans Richter, Eduard Hanslick, Johannes Brahms, Max Kalbeck și alții.

²⁰⁹) Phillip Wolf era un bun violonist și chitarist.

la tatăl său) facilitându-i pătrunderea în muzica vremii, însușirea unei tehnici instrumentale corespunzătoare și formarea gustului său muzical²¹⁰.

Fire voluntară, cu personalitate și pasionat pentru muzică, după terminarea claselor primare Hugo Wolf trece prin gimnaziul din Graz, prin colegiul călugărilor benedictini din St. Paul și prin gimnaziul din Marburg pe Drau — pe care le părăsește succesiv, după scurte perioade de câteva luni —, „neglijându-și învățătura pentru a cânta ca violonist în orchestra bisericii din oraș”²¹¹.

„Hausmusik”-urile din Windischgraz îl atrag din ce în ce mai mult și-i hotărăsc drumul vieții. Cu greu reușește să învingă mentalitatea tatălui său — care considera că muzica nu-i poate asigura existența materială — pentru a se îndrepta spre Viena, unde se înscrie la Conservator, la clasele de pian și compoziție. Dar după doi ani este „eliminat din cauza unor grave abateri disciplinare”²¹², fiind nevoit să se formeze singur, în paralel cu efortul de a-și câștiga cele necesare traiului.

Joseph Schalk²¹³ îi va trezi marele interes pentru muzica germană, pe care Wolf o studiază cu asiduitate, dedicându-și tot timpul partiturilor lui Bach, Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann, Bruckner și mai ales Wagner, pe care îl cunoaște în 1875, fiind copleșit de personalitatea sa uriașă.

Literatura era a doua mare pasiune a tinereții sale. J. W. Goethe, Nicolaus Lenau, Heinrich von Kleist, E.T.A. Hoffmann, Johann Peter Hebel, Grillpartzer ș.a. erau scriitorii germani preferați, alături de Rabelais, Claude Tillier, Jean Paul, Dickens și alții aparținând literaturii universale. O atracție deosebită a simțit-o pentru poezia pastorului suab Eduard Mörike.

Ajutat de prieteni (Adalbert Goldschmidt), în 1881 este numit dirijor secund la Teatrul Municipal din Salzburg, dar după un an revine la Viena unde, din 1884 pînă în 1887, este angajat ca redactor muzical la revista mondenă „Wiener Salonblatt”, în care, prin articolele sale, militează pentru promovarea creației wagneriene și pentru prestigiul lui Bruckner, atacîndu-l fără menajamente pe Brahms și pe cei din tabăra antiwagnerienilor.

În paralel cu aceste activități, Hugo Wolf își continua drumul creației început înainte de 1875 (anul întîlnirii cu Wagner), fără a reuși însă să dea la iveală ceva deosebit de important care să-l impună în viața muzicală.

Publicarea primei culegeri de lieduri în 1887 este hotărîtoare pentru evoluția viitoare a compozitorului. Dezlănțuit ca un Prometeu, smulge rînd pe rînd geniului său serii de capodopere pînă în 1897, cînd apar

²¹⁰) În „Cvintetul Wolf”, cunoscut în cercurile amatorilor din Windischgraz, Hugo cânta la vioara a doua, alături de tatăl său la vioara întîi, un frate mai mare la violoncel, un unchi la corn și un văr la violă.

²¹¹) Motivul pentru care a fost îndepărtat din gimnaziul din Marburg.

²¹²) Din scrisoarea adresată tatălui său Phillip Wolf de către consiliul profesoral al Conservatorului. În ciuda unor serioase eforturi, nu s-a reușit pînă astăzi să se afle adevăratele cauze pentru care Hugo Wolf a fost eliminat din Conservator.

²¹³) Joseph Schalk — profesor la Conservatorul din Viena.

primele simptome ale unei cumplite boli de nervi ce alternează cu perioade de luciditate.

Internat într-un ospiciu vienez în toamna anului 1898, Hugo Wolf ajunge să nu-și mai recunoască prietenii apropiați și nici propriile sale creații. „Da — spunea el oftînd — dacă aș fi Hugo Wolf”²¹⁴. Evoluția rapidă a bolii i-a provocat în 1900 o paralizie ce s-a generalizat, aducîndu-i sfîrșitul tragic la 16 februarie 1903. A fost înmormîntat în Cîmîtirul central din Viena, în imediata apropiere a lui Beethoven, Schubert și Brahms.

CREAȚIA

După afirmația lui Romain Rolland, Hugo Wolf „a trăit adevărata sa viață vreo trei, patru ani. Dar în acești ani a trăit mai mult decît alți artiști într-o lungă carieră și a lăsat în operă pecetea unei personalități pe care nimeni n-o poate uita, după ce a cunoscut-o”²¹⁵.

A compus cu predilecție lieduri de o pregnantă individualitate, în care continuă marea tradiție germană și austriacă, îmbogățind-o cu noi cuceriri în domeniul mijloacelor de expresie și al arhitecturilor muzicale. Considerat la începutul secolului nostru drept „Wagner al liedului”, Hugo Wolf preia creator unele procedee ale maestrului său venerat, pe care le aplică în lied, scopul său fiind acela „de a face din poezie principiul muzicii”²¹⁶. Strînsa interdependență dintre poezie și muzică, mariajul perfect al acestora evidențiază influența directă exercitată de Wagner. Muzica lui Hugo Wolf țîșnește din poezie, din sensul cuvintelor, al imaginilor poetice, din accentele firești ale vorbirii²¹⁷.

Evident, această trăsătură nu apare de la început, cu toate că „legăturile” cu creația wagneriană datează din anul 1875, anul primelor sale încercări în compoziție (*Salut de primăvară* pe versuri de Nikolaus Lenau, urmat de corurile bărbătești *Cîntec de mai*, *Salut sufletului* și *Vara* pe versuri de Goethe), apreciate de profesorii săi de la Conservatorul vienez.

Atras puternic de miniatura vocală, în anul următor crează o serie de lieduri (pe texte de Lenau, Günther, Hoffer, Zusner, Lorenzi etc.), ce se caracterizează prin nostalgia și atmosfera tristă degajată. În această perioadă, Hugo Wolf se apropie și de muzica instrumentală și simfonică: două *Sonate pentru pian*, în *Sol major* și *sol minor* (1879), prima parte dintr-un *Cvartet de coarde* (1876), un fragment dintr-o *Simfonie*, *Humoresca pentru pian* (1877),²¹⁸ fără a dovedi însă stăpînirea mijloacelor de expresie corespunzătoare.

²¹⁴) Rolland, Romain : *Călătorie în țara muzicii*, București, Edit. Muzicală, 1964, pag. 296.

²¹⁵) Rolland Romain, op. cit., pag. 296.

²¹⁶) Rolland Romain, op. cit., pag. 297.

²¹⁷) „Să arăți în primul rînd că poezia e chiar izvorul muzicii mele”, îi spune el lui Engelbert Humperdinck într-o scrisoare din 1890.

²¹⁸) Tot acum schițează și un *Concert pentru pian*, dar, la fel ca și pe celelalte, nu va reuși să-l termine niciodată.

Anii următori, 1878—1880, vor aduce o oarecare maturizare stilistică, evidențiată de cele 20 de *lieder* pe versuri de Heine, Chamisso, Hebbel și Rückert, și de cele Șase coruri spirituale pe versuri de Eichendorff, în care se mai pot încă sesiza reminiscențe ale stilurilor lui Schubert și Schumann, cu o vădită tendință de detașare. Constante sînt și preocupările pentru muzica instrumentală, Hugo Wolf fiind preocupat de compunerea unei simfonii și a unei *Uverturi la „Corsarul“* de Byron (lucrări rămase în schițe). Tot acum creează *Cvartetul pentru coarde în re minor* (descoperit mult mai târziu) și *Concertul pentru vioară și orchestră* — lucrări inedite, purtînd amprenta amintirilor copilăriei, a „Hausmusik“-urilor de la Windischgraz. Interesant este „motto“-ul notat de Hugo Wolf pe prima pagină a cvartetului: „Entbehren sollst du, sollst entbehren!“ (Să renunți, trebuie să renunți!), asemănător ca procedeu lui Beethoven (*Cvartetul op. 135*), dar opus ca semnificație.

Din creațiile acestor ani se desprinde *Penthesilea*, poemul simfonic scris după drama lui Heinrich von Kleist, una dintre cele mai izbutite lucrări instrumentale compuse de Hugo Wolf, în care transpune muzical drama pasională dintre regina amazoană Penthesilea și frumosul, viteazul ostaș grec Achile. Muzica de o factură complexă urmărește redarea trăirilor intense ale celor doi eroi antici, sentimentele lor de dragoste și ură, ce duc la deznodămîntul tragic, compozitorul vădînd talent și măiestrie în redarea muzicală a psihologiei eroilor săi.

Atît *Cvartetul*, cît și poemul simfonic *Penthesilea* au fost disprețuite și respinse brutal de formațiile instrumentale vieneze, provocînd compozitorului mari decepții²¹⁹. Poate și acesta să fi fost motivul pentru care Hugo Wolf nu a mai scris muzică instrumentală timp de zece ani, pînă în 1894, cînd va crea *Serenada italiană*. Se va apropia însă de lied, genul care i se potrivea cel mai bine și pentru a cărui interpretare nu avea nevoie de participarea orchestrelor sau formațiilor instrumentale, de dirijori (în majoritatea lor) „anti-wagnerieni“.

Creația de *lieder*

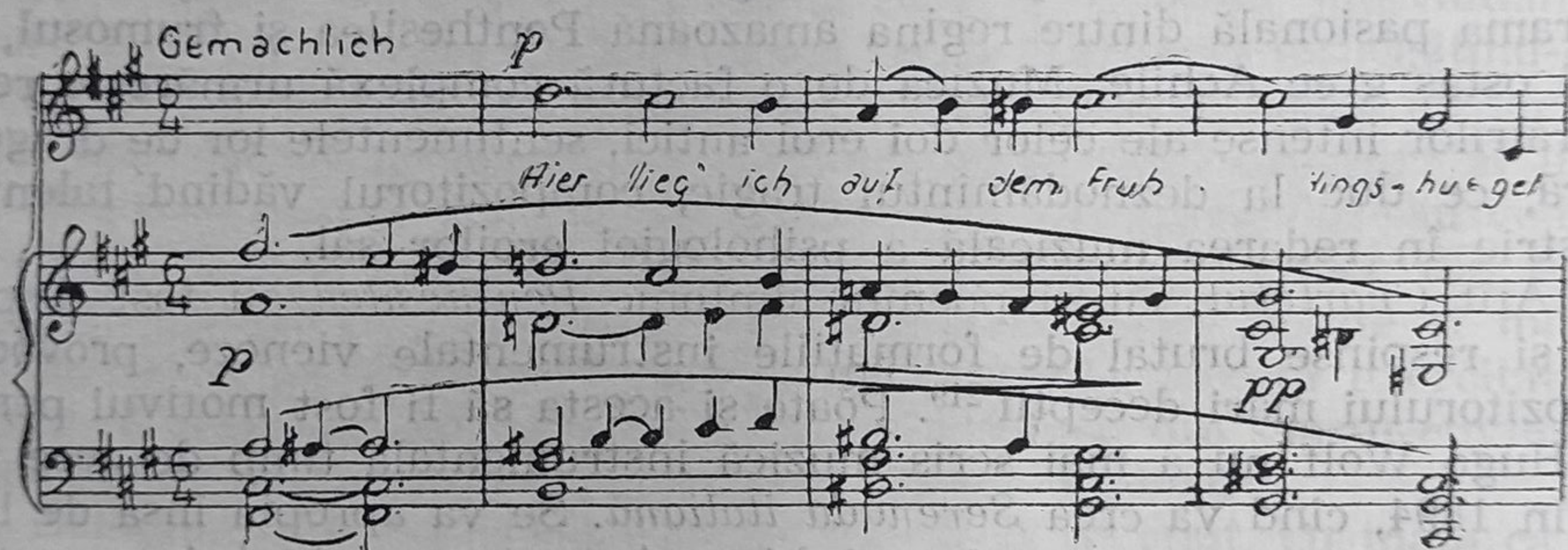
Și dacă pînă acum (1887), cînd împlinise 27 de ani, nu s-a impus prin nici o lucrare, Hugo Wolf — încurajat de prieteni și stimulat de tipărirea a două caiete cuprinzînd douăsprezece *lieder* pe versuri de Scheffel, Mörike, Goethe, Kerner și Hebbel —, renunță la postul de redactor muzical și se dedică exclusiv creației, smulgînd geniului său, rînd pe rînd, capodopere mici ca întindere, dar mari în semnificație și realizare muzicală.

²¹⁹) Hellmesberger și Rosé i-au respins cvartetul, fiind adepții muzicii lui Brahms, cel pe care Wolf l-a atacat în articolele sale din perioada „Wiener Salonblatt“-ului. *Penthesilea* a fost pusă în repetiție de către Hans Richter (la 15 octombrie 1886) care, după lecturarea lucrării, s-a adresat orchestranților: „Domnilor, vă cer iertare pentru că v-am lăsat să cîntați bucată pînă la capăt. Dar voiam să-mi ofer spectacolul omului care cutează să scrie asemenea lucruri despre maestrul Brahms“. Vezi Rolland Romain, op. cit., pag. 289.

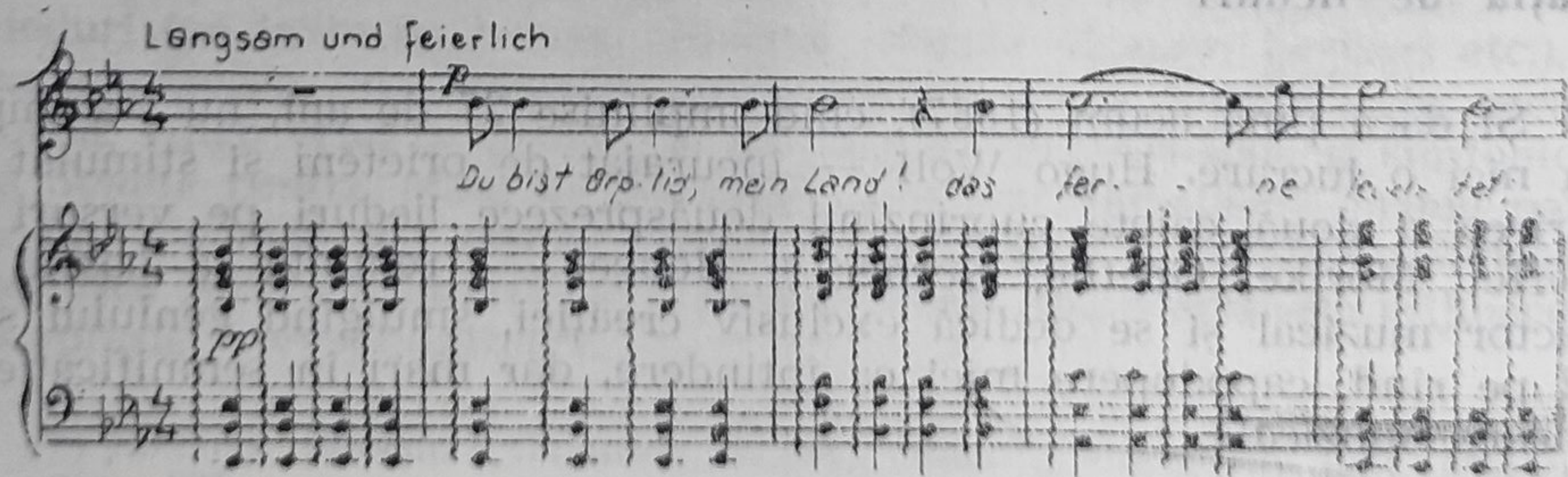
Începutul este marcat de cele 53 de *lieder* pe versuri de Eduard Mörike, primele 43 compuse în numai 91 de zile (de la 16 februarie la 18 mai 1888), iar următoarele zece fiind adăugate în septembrie 1888 (compuse doar în șapte zile).

Unitar din punct de vedere al concepției muzicale și al limbajului, volumul „*Mörike-Lieder*” frapează prin marea bogăție de idei, sentimente și stări psihice pe care compozitorul le realizează, ducînd mai departe imaginea poetică în zonele inaccesibile cuvîntului : ale expresiei muzicale.

Frumusețea melodică, alături de varietatea ritmică și diversitatea armonică sînt puse în slujba redării adecvate a conținutului poetic, de la sobrietatea și meditația profundă a *lieder* nr. 39 : *Denk es, o Seele!* (Gîndește, o suflete!), nr. 11 : *Aeolsharfe* (Harfa eoliană), nr. 19 : *Um Mitternacht* (Miez de noapte)



la seninătatea și gingășia *lieder* nr. 13 : *Im Frühling* (Primăvara) sau nr. 46 *Gesang Weyla's* (Cîntecul Weylei);



de la frumusețea și farmecul iubirii din *lieder* *Nimmersatte Liebe* (Dragoste nesățioasă) la umorul fin și ironia directă exprimate sincer și specific a *lieder* nr. 50 : *Auftrag* (Poruncă), nr. 51 : *Bei einer Trauung* (La o nuntă), nr. 53 : *Abschied* (Despărțire).

Ziemlich lebhaft

Un-ge-klopft ein Herr tritt an. bents bei mir an

Ich ha-be die Ehr- Ihr Re-zen-sent zu Sein.

f gemessen

Iată ambitusul expresiei muzicale wolfiene din primul său ciclu.

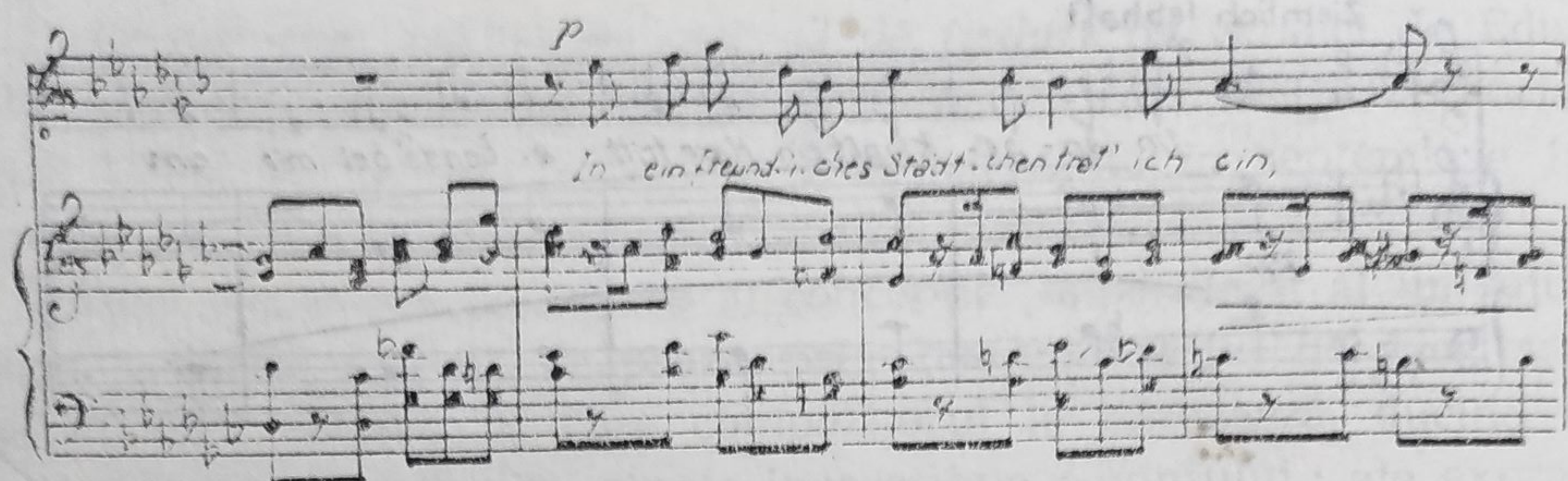
Fără a urmări realizarea unui model de lied și fără a fi tributari canoanelor genului, Hugo Wolf a tălmăcit sonor poezia lui Mörike în maniera-i proprie, i-a dat noi sensuri, a înveșmîntat-o melodic, armonic și ritmic, urmărind expresia directă a cuvintelor, sensul și imaginea poetică, încadrate în forme variate — de la cele mai simple la cele mai complexe —, cu vădită tendință de individualizare a vocii în cadrul complexității simfonice realizate în acompaniamentul pianistic. Nu întîmplător unele lieduri din acest ciclu au fost orchestrate ulterior de autor, cum e, spre exemplu, liedul nr. 44 : *Der Feuerreiter* (Călărețul de foc) — o adevărată baladă — ca și altele din ciclu, cum ar fi liedul nr. 4 : *Jägerlied* (Cîntec de vînătoare), liedul nr. 16 : *Elfenlied* (Cîntecul zînelor) și nr. 10 : *Fussreise* (Priegie), de o factură melodică și armonică simplă, apropiate de stilul baladelor populare.

Tendința de a simfoniza liedul este mai accentuată în acest ciclu, și ea se manifestă în complexitatea partidei pianului, care este din ce în ce mai individualizat, realizînd adevărate dezvoltări de tip simfonic, constituindu-se ca piesă de sine stătătoare.

Liedul nr. 15 : *Auf einer Wanderung* (Într-o priegie) :

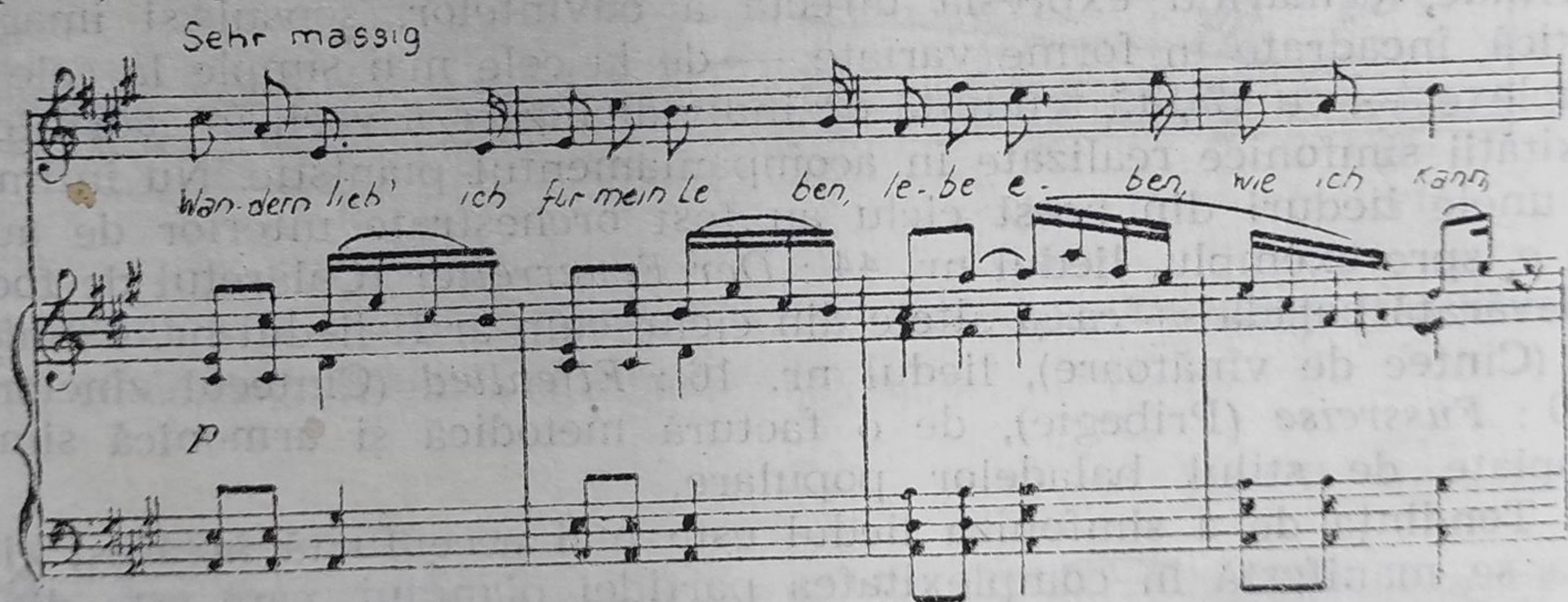
Leicht bewegt

immer stae



Tehnica dezvoltării motivice în cadrul liedului va deveni una dintre trăsăturile de bază ale stilului lui Hugo Wolf, mai ales în creațiile următoare, în care influențele wagneriene sînt din ce în ce mai evidente și mai frecvente. Cromatizările și modulațiile sînt mai îndrăznețe, muzica sa devine mai pronunțat romantică, în sensul accentuării laturii subiective, compozitorul urmărind realizarea unor portrete muzicale și reliefarea trăsăturilor psihice ale personajelor, trăirile acestora.

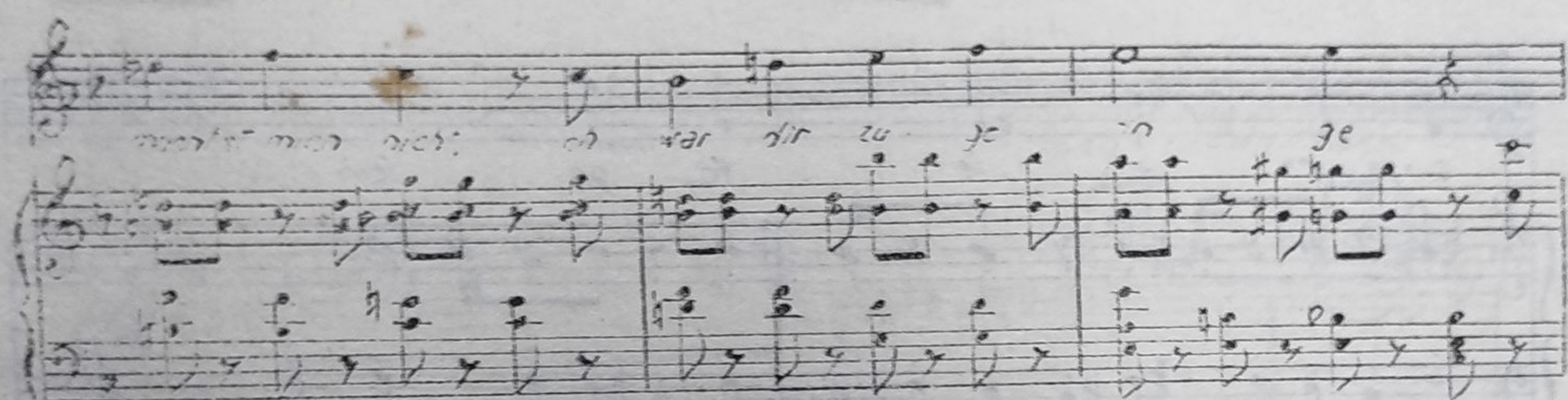
Ciclul „Eichendorff Lieder“ (1888) surprinde tocmai prin îndrăzneala cu care Hugo Wolf abordează poezia romantică, pe care o tălmăcește într-o manieră nouă, contemporană lui. Mai mult decît Schumann²²⁰, Hugo Wolf sesizează trăirile individuale ale personajelor cîntate de Eichendorff în poeziile sale și, deși uneori răzbate un ușor tragism determinat de conținutul unor texte, nota generală a ciclului este cea optimistă. O mare diversitate de procedee folosite, de la melodica simplă și expresivă a liedului nr. 2: *Der Musikant* (Muzicantul) la bo-



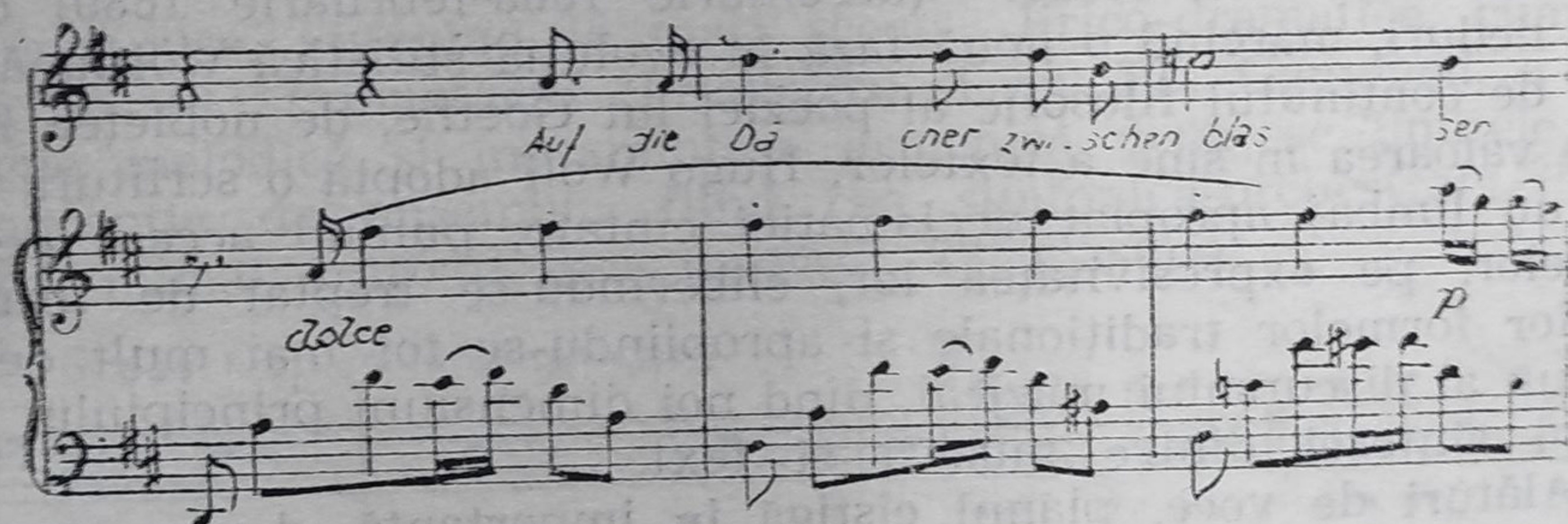
găția și complexitatea armonică și ritmică a liedului nr. 17: *Seemanns Abschied* (Plecarea marinarului),



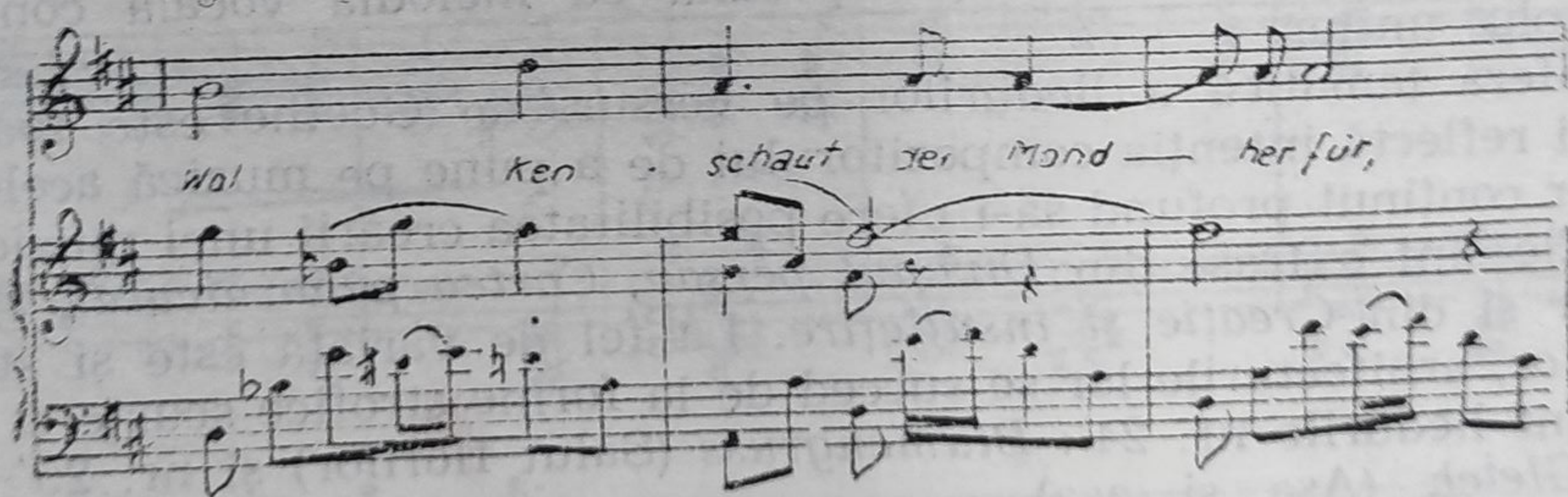
220) Vezi liedurile de R. Schumann pe versuri de Eichendorff.



de la factura clară a arhitecturilor muzicale la expresia colorată, pasionată, sumbră uneori, ca în liedul nr. 4: *Ständchen* (Serenada),

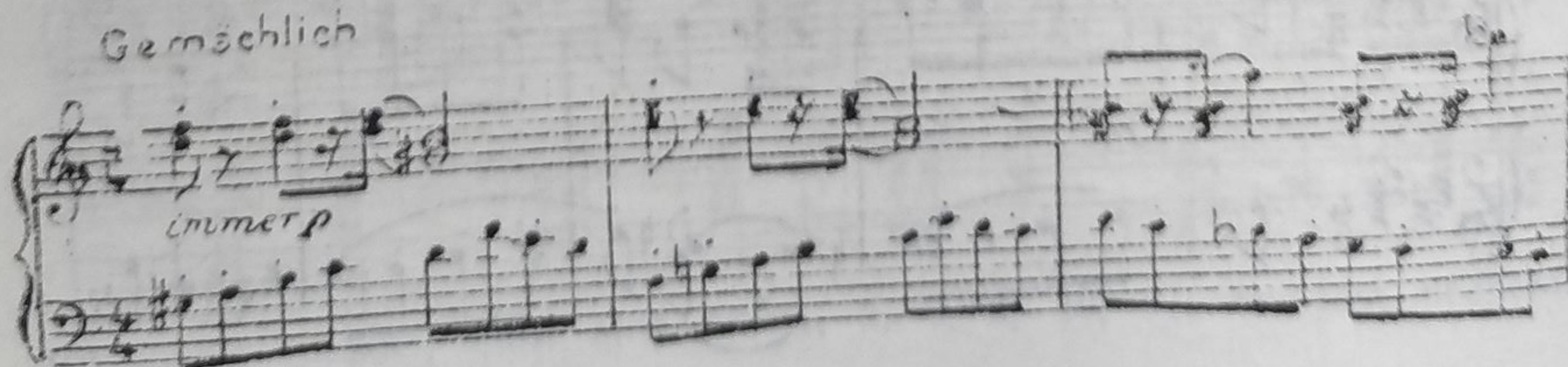


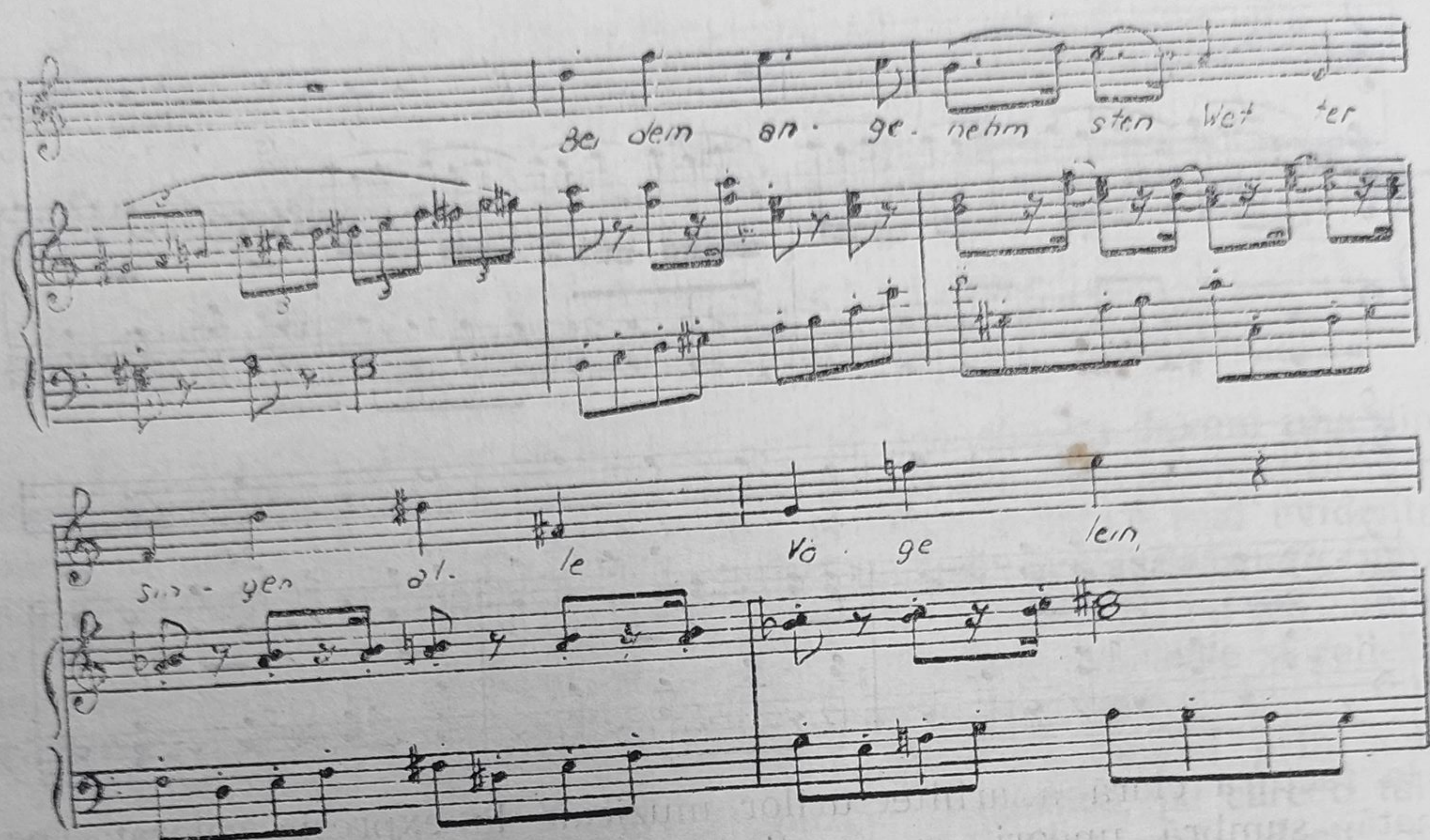
Begleitung immer pp



senină alteori, ca în liedul nr. 9: *Der Schrenkerberger* (Cavalerul) și liedul nr. 13: *Der Scholar* (Școlarul), dau ciclului de lieduri nota personală și individuală a stilului lui Hugo Wolf din această perioadă.

Gemächlich

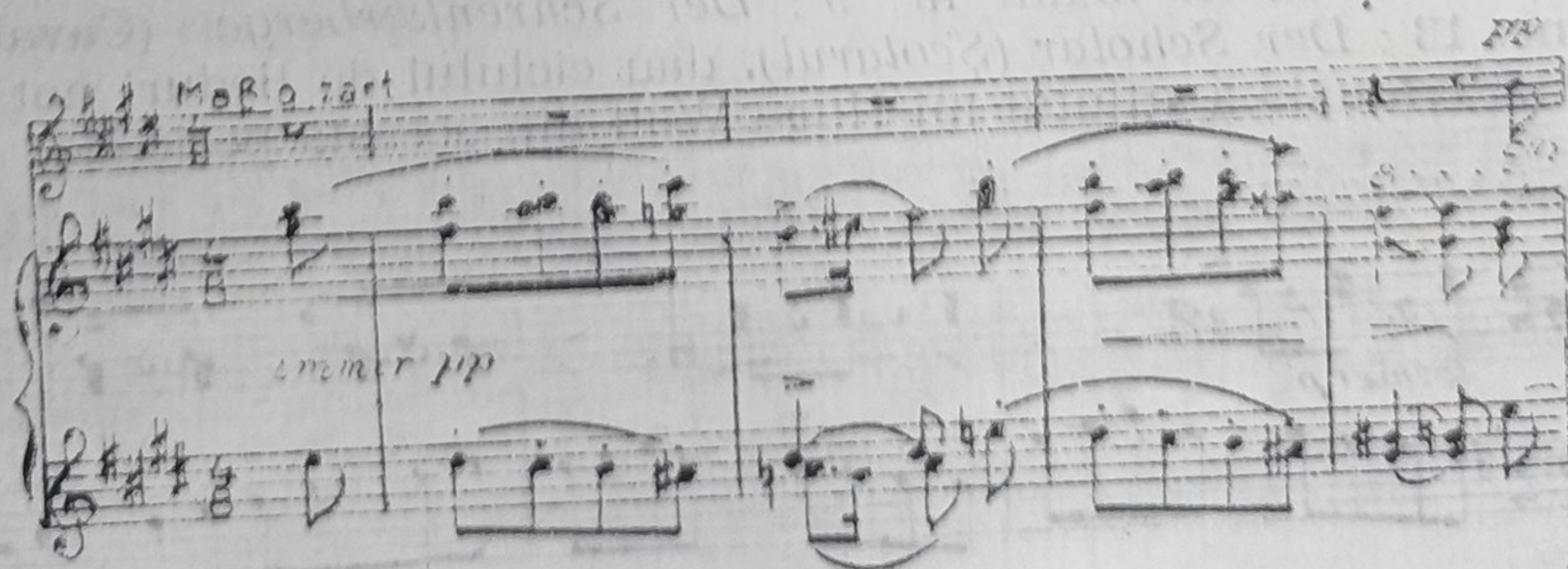


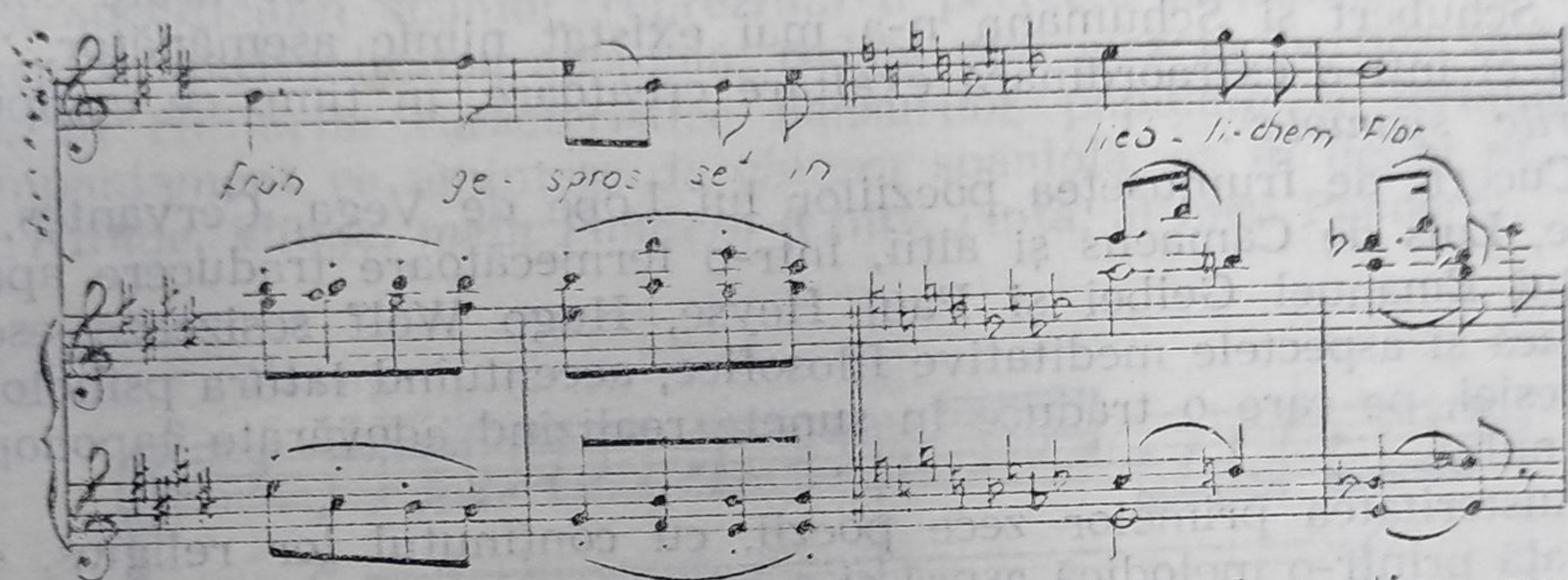
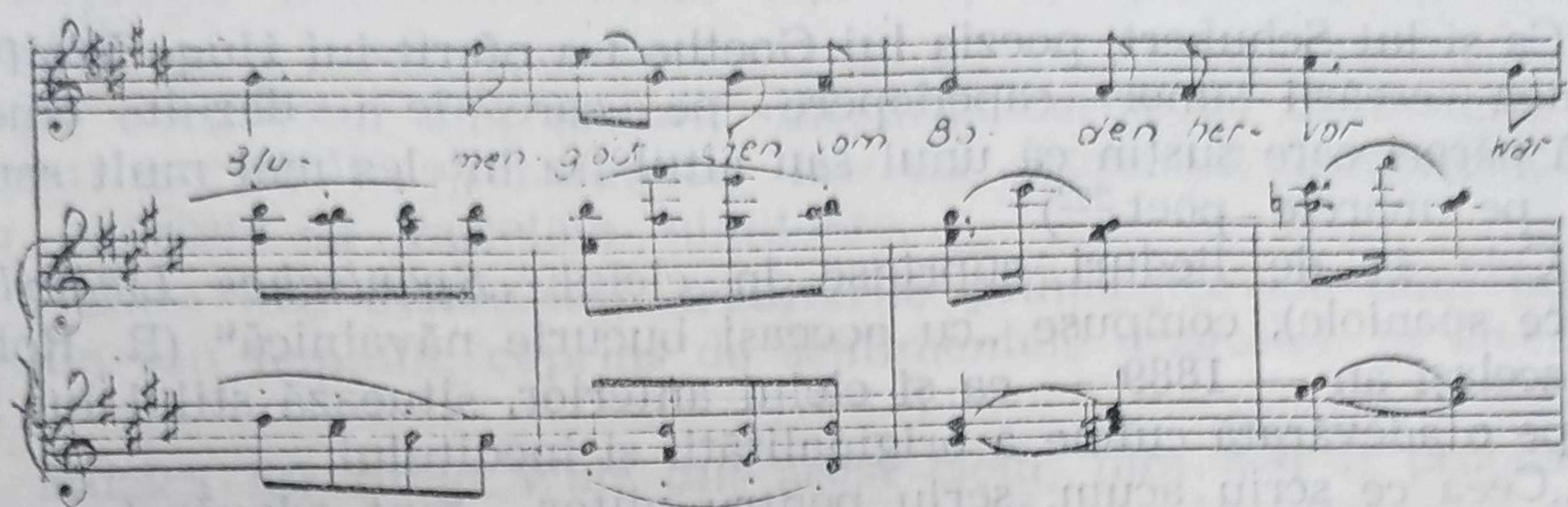


Ciclul „Goethe-Lieder“ (decembrie 1888-februarie 1889) cuprinde 51 de lieduri, marcînd o nouă fază în evoluția stilistică wolfiană. Determinat de conținutul filosofic al poeziei lui Goethe, de noblețea limbajului, de valoarea în sine a textelor, Hugo Wolf adoptă o scriitură mai severă, un limbaj apropiat declamației cîntate, punînd accent pe sensul cuvintelor, pe expresivitatea lor, eliberîndu-se treptat de tirania canoanelor formelor tradiționale și apropiindu-se tot mai mult de fluxul continuu al discursului muzical, dînd noi dimensiuni principiului wagnerian al sintezei dintre muzică și text.

Alături de voce, pianul cîștigă în importanță, devine parte integrantă a discursului muzical, împreună cu melodia vocală constituind un cuplu unitar.

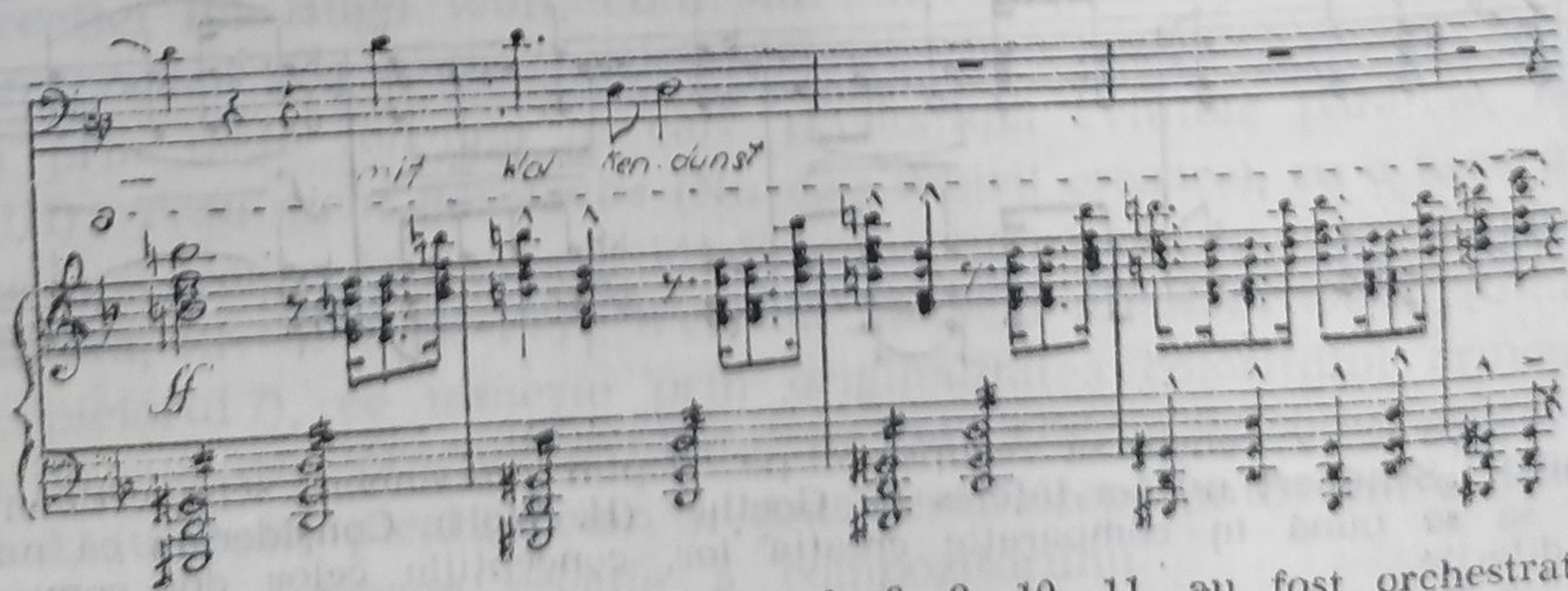
Sfera tematică a liedurilor pe versuri de Goethe este foarte variată și reflectă intenția compozitorului de a pune pe muzică acele poezii al căror conținut profund să-i ofere posibilitatea creării unei muzici adecvate. Ele sînt extrase din *Divanul persan*, *Cartea paharnicului*, *Wilhelm Meister* și din *Creație și însuflețire*. La fel de variată este și structura liedurilor, arhitecturile lor se succed de la forme strofice scurte și simple, cum sînt liedurile nr. 24 : *Blumengruss* (Salut florilor) și nr. 25 : *Gleich und Gleich* (Așa și așa)





la cele compuse, ajungînd la mari scene lirico-dramatice, cum sînt liedurile nr. 49 : *Prometheus* (Prometeu) și nr. 50 : *Ganymed*, a căror construcție melodică și înveșmîntare armonică depășesc limitele unui lied, concepția de ansamblu fiind cea simfonică-orchestrală²²⁴⁾ (în *Prometeu* numai introducerea durează 22 măsuri).

Gross, kraftvoll und gemessen



²²⁴⁾ Unele lieduri, cum sînt nr. 1, 2, 3, 9, 10, 11, au fost orchestrate de compozitor.

Expresia este concentrată, lapidară, apropiindu-se de aforismul muzical.

De o cu totul altă factură sînt următoarele 34 de lieduri, cu un conținut asemănător romanțelor, într-un pronunțat caracter popular, de o expresie și varietate uimitoare.

Fiecare lied evidențiază trăsăturile psihologice ale unui personaj, masculin sau feminin, cuprins de sentimentele dragostei, în diversitatea lor.

Muzica lui Hugo Wolf din acest ciclu, fără a-și fi propus realizarea specificului spaniol, reprezintă o perfectă identificare cu sensibilitatea și spiritualitatea spaniolă, redată mai ales în partida instrumentală, în ritmurile caracteristice dansurilor populare și formulelor de acompaniament ce amintesc de chitara spaniolă, ca în liedul nr. 1 (vol. II) : *Klinge, klinge, mein Pandero* (Cîntă, cîntă, al meu Pandero).

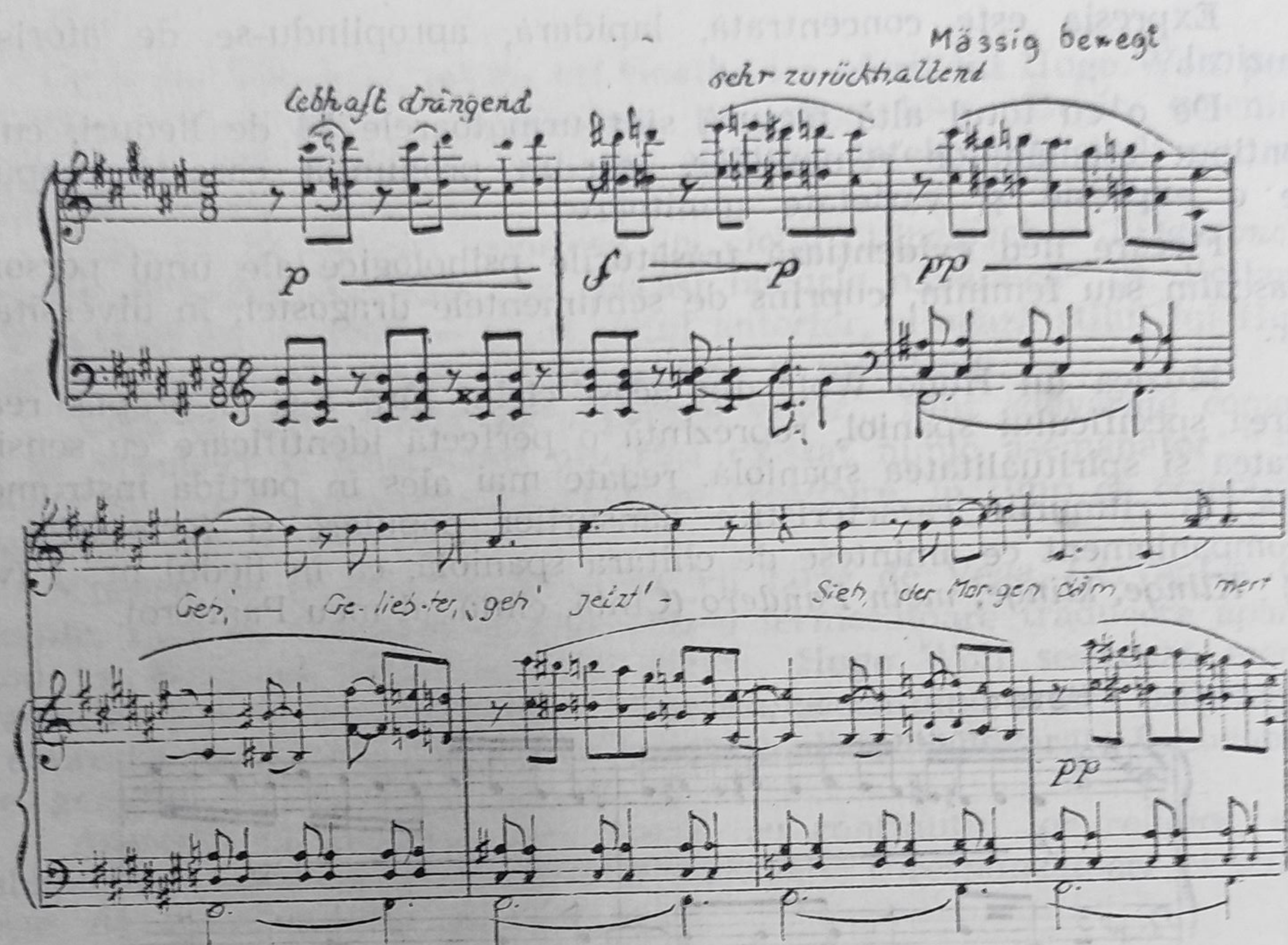
Mässig
immer stacc.

p *mf*

p *pp*

Klin- ge, Klin- ge, mein Pan- de- ro.

Din acest ciclu fac parte unele dintre cele mai îndrăgite lieduri ale creației lui Hugo Wolf, cum sînt : nr. 2 (vol. II) : *In den Schatten meiner Locken* (La umbra buclelor mele), cu o melodică simplă acompaniată prin niște formule în care predomină cvintele paralele, nr. 19 (vol. III) : *Trau nicht der Liebe* (Nu dau iubirii crezare), cu o ușoară notă de umor și ironie, în care partida basului amintește de acompaniamentul de chitară, nr. 30 (vol. IV) : *Wer hat' deinem Füßlein weh?* (Cine ți-a rănit piciorul?), ce uimește prin originalitatea coloritului armonic și forța de sugestie, precum și Liedul nr. 34 : *Geh', Geliebter, geh' jetzt!* (Pleacă, iubitule, pleacă acum!), considerat drept unul dintre cele mai realizate din întreaga creație a compozitorului.



Ciclul de 6 lieduri „Alten Weisen“ (Vechi cîntece) aparține aceluiași an 1890 și are la bază poemele cunoscutului romantic elvețian Gottfried Keller, pe care Hugo Wolf le transpune muzical cu un talent deosebit, redînd cu mare fidelitate expresivitatea, conținutul nostalgic și poezia interioară a textelor. Liedul *Das Kohlerweib ist trinken* (S-a înecat soția cărbunarului) — considerat cel mai valoros din ciclu — evidențiază capacitatea compozitorului de a trece dincolo de aspectul general al textului și de a pătrunde în cutele fine ale sensibilității poetului. Liedul *Wand'ich in dem Morgenthaus* (Cînd trec prin roua dimineții) excelează prin ingeniozitate ritmică și armonică, iar liedul *Wie glänzt der helle Mond* (Cum strălucește clara lună) este o pagină de feerie romantică.

Cea mai concentrată expresie și maximum de originalitate le obține Hugo Wolf în următorul ciclu de lieduri, intitulat „*Italienisches-Liederbuch*“ (Cîntece italiene), compus cu aceeași frenezie creatoare și înfrigurare, în două perioade: prima aparține anilor 1890-1891, a doua anului 1896. Continuînd principiile estetice din ciclul „Cîntece spaniole“, Hugo Wolf merge din ce în ce mai mult pe linia simplificării limbajului muzical spre echilibru, spre redarea concentrată, laconică și lapidară a conținutului. Forma este redusă și ea la esențial, predominantă este expresia psihologică, sugestia într-o redare polieromă ²²⁴.

Cele 46 de poeme anonime italiene traduse de Emanuel Geibel și Paul Heyse sînt — după expresia compozitorului — „drept cele mai originale și mai desăvîrșite compoziții“ ale sale ²²⁵.

²²⁴) „Acum, spunea el, nu vreau să scriu decît în felul lui Mozart“. R. Rolland, op. cit., pag. 300.

²²⁵) Ibidem.

Lirismul acestor poezii, expresia erotică, marea varietate de imagini și situații, bogăția tematică și de culoare i-au oferit compozitorului posibilitatea creării unui adevărat roman muzical de dragoste, cu un pronunțat caracter psihologic. Și chiar dacă nu există un fir călăuzitor, o atentă parcurgere a ciclului scoate în evidență unitatea tematică a „romanului”, dialogul permanent dintre doi tineri îndrăgostiți, eroi ai unei minunate povestiri ²²⁶.

Este interesant de observat că în acest ciclu nu sesizăm „italienisme”, compozitorul nu-și propune să realizeze coloritul local, ci se desfășoară conform concepției sale stilistice unică și personală. Melodia urmează sensul cuvintelor fără a fi vorba de o declamație, orice broderie este eliminată, realizându-se o condensare a dimensiunilor: unele lieduri au doar 12-18 măsuri, alcătuite din câte una sau două perioade muzicale.

Ziemlich langsam

Sporește în schimb importanța acordată pianului, care nu numai că devine un comentator și tălmăcitor fidel, permanent al sensurilor poetice dar duce mai departe în profunzime ideea din textul cântat, exprimă — am putea spune — inexprimabilul.

²²⁶) Aceasta este atestată și de faptul că liedurile din ciclu sînt concepute pentru a fi cîntate alternativ de către o voce de bărbat (*männliche Stimme*) și o voce de femeie (*weibliche Stimme*). Vezi ediția C.F. Peters, Leipzig, 1894.

Frumusețea ingenuă a acestor cîntece le-a asigurat marea popularitate. Dintre ele amintim doar cîteva, și anume liedul nr. 1 : *Auch kleine Dinge können uns entzücken* (Ce farmec au unele lucruri mici), liedul nr. 8 : *Nun lass uns Frieden schliessen* (Să ne împăcăm, iubito), liedul nr. 13 : *Hoffärtig seid Ihr, schönes Kind* (Ești frumoasă copilă și te porți trufașă), liedul nr. 19 : *Wir haben beide lange Zeit geschwiegen* (Am tăcut atîta vreme amîndoi), liedul nr. 31 : *Wie soll ich fröhlich sein* (Cum să fiu vesel), liedul nr. 43 : *Schweig nun mal still, du Garstger* (Taci odată, guralivule) și liedul nr. 46 : *Ich hab' in Penna einen Liebsten wohnen* (Am un iubit la Penna), asemănător prin conținutul textului cu *Aria șampaniei* din opera *Don Giovanni* de Mozart.

Sehr schnell und munter $\text{♩} = 180$

Ich hab' in Penna einen Liebsten wohnen,

in der Ma-rem men eb' ne ei-nen an-derm,

Cele 3 melodii cuprinse în ciclul „*Michelangelo-Lieder*“ (1897) sînt ultimele compoziții ale lui Hugo Wolf, încheiate cu puțin timp înainte de declanșarea violentă și necrutătoare a bolii care îi va grăbi sfîrșitul. Apăsătoare prin conținutul lor, tulburătoare prin presentimentul morții (mărturisit de poetul renascentist), textele alese i-au oferit compozitorului posibilitatea realizării uneia dintre cele mai „severe“ lucrări ale liricii sale.

Toate cele trei lieduri alcătuiesc un ciclu unitar și păstrează nota gravă, tonul auster și sobru (sînt scrise pentru voce de bas), melodia, ritmul și acompaniamentul fiind subordonate expresiei.

Primul lied : *Wohl denk ich oft* (Mi-amintesc de trecuta-mi viață) poate fi considerat mai romantic prin nostalgia și marea varietate armo-

Ziemlich getragen schwermütig

Wohl denk ich oft an mein ver-gang'-nes Le-ben

nică, pentru ca al doilea: *Alles endet was entsteht* (Tot ce e născut se pierde) să depășească în expresie tot ce s-a scris pînă acum în domeniul liedului ²²⁷, apropiindu-se de noua estetică muzicală formulată mai tîrziu de Schönberg.

Langsam und getragen

Alles en-det was ent-ste-ht

iar al treilea: *Fühlt mein Seele* (Sufletul meu simte) impresionează prin pesimismul și presimțirile sumbre ale unui sfîrșit iminent, exprimate printr-o muzică sumbră, tragică.

Creația lui Hugo Wolf conține și cîteva lieduri de mai mică importanță în ansamblul operei sale. Astfel sînt cele 3 lieduri pe versuri de Robert Reinick, cele 3 cîntece extrase din muzica pentru *Praznicul din Solhaug* de Henrik Ibsen și cele 4 lieduri pe versuri de Heine, Shakespeare și Byron.

²²⁷) Roman Rolland consideră acest lied drept „melodia cea mai frumoasă a lui Wolf”.

Alte lucrări

În afară de cele peste 300 de lieduri, lista creației lui Hugo Wolf mai cuprinde și câteva coruri din care se remarcă :

— *Noaptea de Crăciun* — pentru soliști, cor și orchestră (1886—1889) ;

— *Muzica pentru piesa „Praznicul din Solhaug”* de Ibsen (1891) ;

— *Serenada italiană* — piesă instrumentală (1894) cu o versiune pentru cvartet de coarde și

— *Corregidorul* — operă în patru acte, după Pedro de Alarcon (1895).

Dintre acestea, *Serenada italiană* pentru o mică formație orchestrală²²⁸, lucrare rămasă neterminată, vădește o inspirație deosebită, capacitatea lui Hugo Wolf de a surprinde și de a reda culoarea, atmosfera și temperamentul sudului însoțit italian.



Predominanța melodiilor, care se înlanțuie ca într-o suită, l-a determinat pe Ernest Decsey să considere lucrarea drept „un volum de cîntece italiene destinat orchestrei”²²⁹.

Pe un plan asemănător se situează și opera *Corregidorul*, singura operă creată de Hugo Wolf, cu toate că în tinerețe se visa un demn continuator al lui Wagner, nu în dramă, ci în comedie²³⁰. Exigent în

²²⁸) După această *Serenadă*, compozitorul a realizat o versiune pentru cvartet de coarde, mult inferioară — din punct de vedere al coloritului — versiunii orchestrale.

²²⁹) Decsey Ernest : *Hugo Wolf*, Viena, 1921.

²³⁰) „Să ne eliberăm de drama muzicală wagneriană !” susținea el, urmărind să realizeze „o operă comică foarte obișnuită, fără a avea în spate lugubru spectru eliberator al unui filosof „schopenhauerizant”. Vezi R. Rolland, op. cit., pag. 293.

alegerea subiectului, după atente căutări (Grillpartzer, Detlew von Lilienchron, Shakespeare etc.), Wolf se oprește la Pedro de Alarcon. Și dacă prima încercare cu Manuel Venegas nu l-a satisfăcut din punctul de vedere al scenariului și dramaturgiei, de data aceasta *El sombrero de tres picos* (Tricornul) îl cucerește pe deplin, și cu un entuziasm nestăvilit, „după ce ani întregi a purtat acest material în sine cu o fidelitate stăruitoare”²³¹, la 1 aprilie 1895 începe să scrie muzica la libretul întocmit de Rosa Mayreder, cu o efervescentă și o dăruire creatoare rar întâlnite, pentru ca la 9 iulie, după doar trei luni, să anunțe încheierea opusului²³².

Opera structurată în patru acte urmărește peripețiile prin care trece Corregidorul — Don Eugenio de Zuniga, atotputernicul judecător provincial din Spania anilor 1800 — care consideră că dispune de cei din jur nu numai pe plan profesional, ci și sentimental. Cade însă victimă farselor pe care i le joacă preafrumoasa morărită Frasquita, morarui ei Lukas și Dona Mercedes, soția Corregidoului.

Plină de vervă și umor, acțiunea povestirii lui Pedro de Alarcon, bogată de altfel în situații comice și critică socială, nu a găsit o realizare dramaturgică dinamică și concentrată atât de necesară unei opere buffe. În cele patru acte și cinci tablouri, libretista a reținut multe elemente de amănunt, ceea ce a determinat apariția unor momente greoaie și chiar plictisitoare.

Din această cauză, nici partitura nu s-a ridicat la un nivel corespunzător. Orchestrația nu a avut acea mobilitate atât de necesară unei astfel de opere, cu toate că muzica excelează în pagini de mare valoare artistică (aria Frasquitei: *La umbra buclelor mele*, aria răzbunării morarului, intermezzo-ul orchestral și mai ales finalul). Toate acestea au făcut ca opera să nu-și găsească un loc permanent în marea galerie a valorilor operei universale, cu toate că, după moartea compozitorului, colegul și prietenul său Gustav Mahler a operat cu curaj în partitura *Corregidorului*, eliminând multe momente considerate a fi de prisos.

PARTICULARITĂȚI STILISTICE

Consacrându-se liedului, pe care l-a cultivat cu mare pasiune, Hugo Wolf a reușit să se impună în istoria muzicii ca unul dintre cei mai de seamă și originali compozitori ai secolului al XIX-lea.

Venerația sa pentru Wagner și profundul respect pentru arta acestuia au fost determinante în direcționarea stilului său. Nu trebuie să se creadă că Wolf a fost un epigon al acestuia, un remodelator al

²³¹) Haberland — unul dintre cei mai apropiați prieteni ai compozitorului.

²³²) „Finis coronat opus-vale Lupus” — telegramă trimisă Rosei Mayreder (Lupus=Wolf). Definitivarea partiturii, orchestrarea, precum și alte amănunte privind montarea se vor încheia în decembrie al aceluiași an.

unui gen muzical adaptat unor formule „prefabricate“, preluate din arsenalul wagnerian.

Cunoașterea atentă a creației lui Hugo Wolf pune în evidență un drum ascendent, continuu, cucerit cu trudă, care pornește de la „clasici“ pe care îi ia „drept model“ — după cum singur îi mărturisea lui Wagner²³³ — și ajunge la culmile înșorite de limpezimea originalității, obținută în „Cîntecele spaniole“, „Cîntecele italiene“ și „Liedurile pe versuri de Michelangelo“. „Ceea ce scriu acum, scriu pentru viitor“... „Unele din ele (lieduri, n.n.) sună atît de straniu încît mă sperie“²³⁴, spunea Hugo Wolf despre lucrările sale, conștient de valoarea, noutatea și originalitatea lor.

Interesant de observat ce mult este preocupat compozitorul de găsirea sensului melodic cît mai strîns legat de expresivitatea textului poetic. A reușit, poate ca nimeni altul de pînă la el, să transpună în planul sonor infinitele sensuri și semnificații ale cuvîntului. Fidelitatea accentului din vorbire i-a determinat pe unii comentatori să afirme că muzica lui Hugo Wolf este o declamație ciudată, continuă, este un fel de melodie infinită de tip wagnerian. Nimic mai greșit! Hugo Wolf a preluat de la Wagner doar ideea estetică, adică necesitatea realizării unui mariaj perfect între muzică și poezie, între conținutul poetic și expresia muzicală.

Cromatismul melodic și armonic i-a permis explorarea acelor zone sensibile și subtile — inaccesibile unui limbaj muzical tradițional. Cu aceste elemente de limbaj și culoare, cu spiritul său scrupulos a reușit să exploreze una din zonele cele mai puțin abordate în muzică, și anume psihicul uman. Nu întîmplător se afirmă că Hugo Wolf a fost unul dintre cei mai mari psihologi ai muzicii (G. Kúhl). O adevărată galerie de personaje cu trăsături distincte, individualizate, diferențiate de la un lied la altul, o găsim mai ales în „Goethe-Lieder“, „Spanisches-Liederbuch“ și „Italienisches-Liederbuch“.

Melodia nu i-a fost suficientă în tălmăcirea textului, și atunci Hugo Wolf recurge la armonie, o armonie de tip cromatic, specifică post-romantismului dar plină de sensuri, aleasă cu gust, în înlănțuiri și modulații surprinzătoare.

Un loc aparte în devenirea muzicală revine pianului. Se pare că pentru prima dată se realizează în compoziția de lied acea unitate perfectă dintre melodie și acompaniament. Pianul, în concepția lui Hugo Wolf, evoluează de la rolul de suport armonic la cel de tălmăcitor fidel al versurilor, de comentator al unor sensuri inexprimabile prin text.

Cine nu poate constata că avem, de multe ori, o compoziție realizată pe două planuri — partida vocală și cea pianistică — a căror desfășurare se poate face independent?

²³³) Vezi Scrisoarea adresată părinților săi, în 1875, în urma vizitei ce i-o făcuse lui Wagner, la Viena, R. Rolland, op. cit., pag. 286.

²³⁴) R. Rolland, op. cit., pag. 290—291.

Marea subtilitate a pianului duce la posibilitatea detașării partidei vocale de cea instrumentală. Asistăm la o adevărată simfonizare a liedului, sonoritățile orchestrale intuite de compozitor determinându-l să orchestreze ulterior multe dintre liedurile sale.

Și în domeniul arhitecturilor sonore Hugo Wolf operează cu multă libertate. Nu avem de-a face cu un anumit tip de lied, cu un anumit tipar fix, ci asistăm la o mare varietate de forme, determinate de structura versurilor: de la simple notații fugitive, forme tradiționale, pînă la dimensiunile unor adevărate tablouri descriptive și dramatice.

Iată o creație autentică și complexă ce-l plasează pe Hugo Wolf în galeria marilor reprezentanți ai muzicii universale din a doua jumătate a secolului al XIX-lea.

LISTA **LUCRĂRILOR LUI HUGO WOLF** **ÎN ORDINE CRONOLOGICĂ**

Denumirea lucrării	Anul cînd a fost terminată
— 12 <i>lieder</i> pe versuri de diverși autori (Lenau, Günther, Höffer, Zumer, Lorenzi etc.)	1875—1877
— 3 coruri bărbătești pe versuri de Goethe (<i>Vara, Salut, Cîntec de mai</i>)	1876
— 20 <i>lieder</i> pe versuri de Heine, Chamisso, Hebbel, Ruckert, Byron, Reinick, Kerner, Shakespeare	1878—1880
— <i>Cvartel de coarde în re minor</i>	1879—1980
— 6 coruri spirituale pe versuri de Eichendorff	1881
— <i>Penthesilea</i> — poem simfonic după tragedia lui Heinrich von Kleist	1883
— „ <i>Mörike-Lieder</i> ”, 53 <i>lieder</i> pe versuri de Eduard Mörike	1888
— „ <i>Eichendorff-Lieder</i> ”, 17 <i>lieder</i> pe versuri de Eichendorff	1888
— „ <i>Goethe-Lieder</i> ”, 51 <i>lieder</i> pe versuri de Goethe	1888—1889
— <i>Noapte de Grăciun</i> — imn pentru soliști, cor mixt și orchestră	1889
— „ <i>Spanisches-Liederbuch</i> ” (Cîntece spaniole), 44 <i>lieder</i> după Paul Heyse și Emanuel Geibel	1889—1890
— <i>Cîntecul silfelor</i> — la <i>Visul unei nopți de vară</i> de Shakespeare, pentru solo sopran, cor de femei și orchestră	1981
— „ <i>Italienisches-Liederbuch</i> ” (Cîntece italiene), 46 <i>lieder</i> după Paul Heyse și Emanuel Geibel	1890 și 1896
— „ <i>Alten Weisen</i> ” (Vechi cîntece), 6 <i>lieder</i> pe versuri de Gottfried Keller	1890
— <i>Praznicul din Solhaug</i> — Muzică de scenă pentru piesa cu același nume de H. Ibsen	1891
— <i>Serenada italiană</i> pentru orchestră redusă (neterminată)	1893—1894
— <i>Serenada italiană</i> (transcriere pentru cvartet de coarde)	1894
— <i>Corregidorul</i> — operă în 4 acte și 5 tablouri. Libretul de Rosa Mayreder, după Pedro de Alarcon	1895
— „ <i>Michelangelo-Lieder</i> ”, 3 <i>lieder</i> pe versuri de Michelangelo	1897

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ

- Decsey, Ernest : *Hugo Wolf*, Berlin & Leipzig, 1903—1906
- Ehrmann, Alfred von : *Hugo Wolf*, Leipzig, 1937
- Füredi, Ladislau : *Hugo Wolf*, București, Edit. Muzicală, 1966
- Grunsky, Karl : *Hugo Wolf*, Leipzig, 1928
- Hecaen, H : *Manie et inspiration musicale — le cas Hugo Wolf*, Bordeaux, 1934
- Jarosch, Wilhelm : *Hugo Wolf*, Edit. H. Danisch, Viena, 1928
- Litterscheid, Richard : *Hugo Wolf*, Potsdam, 1939
- Mayreder, Rosa : *Erinnerung an Hugo Wolf*, Nicola Verlag, 1921
- Müller, Paul : *Einführung zu dem Wolf—Katalog*, Edit. Peters, 1925
- Müller, Paul : *Hugo Wolf* (Moderne essays), Berlin 1904
- Orel, Alfred : *Hugo Wolf*, Viena, 1947
- Rolland, Romain : *Călătorie în țara muzicii*, București, Edit. Muzicală, 1964
- Schmitz, Eugen : *Viața lui Hugo Wolf*
- Tausche, Anton : *Hugo Wolf. „Mörrike—Lieder“*, Viena, 1947
- Vitedi, Bona Benvenisti : *Hugo Wolf*, Roma, 1931
- Walker, Frank : *Hugo Wolf : a Biography*, London, 1951
- Werner, Heinrich : *Hugo Wolf. Briefe an Rosa Mayreder*, Nicola Verlag, 1921

GUSTAV MAHLER
(1860—1911)

*„... Omul care, după cîte cred eu,
înruchipează voința artistică cea mai se-
rioasă și mai sfîntă a timpului nostru”.*

THOMAS MANN

„Există un viciu în întreaga Europă : pretutindeni se spune : aceasta nu mă privește ... Dar asta nu o poate afirma un om, ci o mână de lut. Nu, pe mine mă privește totul, întreaga lume“.

GUSTAV MAHLER

Gustav Mahler își face apariția pe firmamentul muzicii într-o perioadă atât de bogată în evenimente artistice, încît cu greu se mai putea întrezări vreo posibilitate de a mai realiza ceva nou în domeniul artei sunetelor.

Crezul său estetic și artistic reflectă atitudinea sa față de societate, față de semenii săi, față de artă și funcția artei în viața oamenilor. Poate că, pentru prima dată, creația unui artist se constituie ca un autentic document sonor al unei epoci, al unei societăți în agonie, sortită prăbușirii iminente.

Cunoscînd arta lui Mahler, ți se derulează în fața ochilor filmul evenimentelor de la sfîrșitul secolului al XIX-lea, în care muzica germană și austriacă era dominată puternic de gîndirea wagneriană, temperată de neoclasicismul lui Brahms și de viziunea gigantesc-eclectică bruckneriană, încît te întrebi ce se mai putea spune nou, mai ales în simfonie. Ei bine, tocmai acesta a fost domeniul în care a excelat Gustav Mahler. Și poate că tocmai contactul direct și permanent cu viața, cu oamenii care aparțineau unei societăți ce se îndrepta spre expresionism, înțelegerea suferințelor oamenilor simpli i-au asigurat notorietatea, originalitatea și celebritatea. Pe Mahler l-a interesat „întreaga lume“. „Pe mine mă privește totul“ — spunea el — și de-a lungul vieții nu a urmărit, prin activitatea sa, decît să dea răspuns la întrebarea lui Dostoievski : „Cum pot fi fericit, atîta vreme cît pe lume mai există cineva care suferă?“.

Și răspunsul l-a căutat în muzică, în arta sa. „Uimitor — îi scria el lui Bruno Walter —, cînd ascult muzică, chiar și cînd dirijez, aud răspunsuri perfect clare la toate întrebările mele, totul se limpezește în mine“²³⁵.

În felul acesta el susținea existența unei legături strînse între problemele sociale, politice și etice pe de o parte, și artă în general, muzică în special, pe de altă parte.

²³⁵) I. Sollertinski : *Despre muzică și muzicieni*, București, Edit. Muzicală, pag. 275.

Optimismului, încrederii în viață, în rațiune, în dreptate și omenie, exaltării romantice specifice anilor tineri i-au urmat însă compasiunea, trista și decepționanta constatare a existenței unei lumi nedrepte, imorale, în care predominantă este mizeria socială, suferința, inechitatea și corupția pentru ca apoi, în final, neîntrezărind posibilitatea unor schimbări, Mahler să se resemneze, constatînd cît de utopică și de sterilă este predica și lupta sa, mulțumindu-se cu ironizarea caustică și sarcastică (de o incisivitate și duritate fără precedent) a întregului complex de relații sociale existente.

În această perspectivă poate fi privită creația lui Gustav Mahler. Idealul său de o viață a fost muzica, pe care și-a dorit-o cît mai apropiată de semenii săi, de problemele lor. Prin muzica sa, Mahler s-a adresat „oamenilor sărmani“, celor „asupriți și obidiți“²³⁶, față de care se simțea apropiat și dator să-i ajute în lupta lor pentru o viață mai bună, mai omenească. Și ce poate fi mai dureros decît sentimentul neputinței? Mahler, muzicianul de la cumpăna veacurilor, trăiește violenta dramă sufletească provocată de nedreapta societate capitalistă al cărei crepuscul nu l-a mai trăit.

Localitatea rurală Kalischt din Moravia a fost leagănul copilăriei lui Gustav Mahler. Aici s-a născut, la 7 iulie 1860, fiind fiul unor negustori prin tradiție, ce manifestau un mare interes pentru asigurarea unei educații corespunzătoare celor 13 copii ai lor (Gustav era al doilea). Cadrul natural, de o deosebită frumusețe, în care a copilărit și ambianța muzical-folclorică a localității natale au fost determinante în evoluția sa viitoare. De mic copil, face proba unei memorii extraordinare (la vîrsta de numai 4 ani cînta pe dinafară peste 200 de melodii) și manifestă un tot mai mare interes pentru muzică.

Evoluția sa este spectaculoasă, astfel că, după lecții cu profesori modești la Iglau (mic orășel morav), Mahler începe să compună, la vîrsta de 15 ani fiind deja în posesia unui număr apreciabil de compoziții.

Pregătirea muzicală și-o desăvîrșește însă la Viena unde, ca și Hugo Wolf, în 1875 se înscrie la conservator, bucurîndu-se de îndrumarea competentă a unor profesori de înalt prestigiu ca Iulius Epstein și mai ales Anton Bruckner.

Însetat de cunoaștere și preocupat de lărgirea orizontului său intelectual, Mahler urmează, în paralel cu conservatorul, și Universitatea din Viena, audiind în special cursurile de filosofie, istorie și istoria muzicii. După terminarea conservatorului, în 1878, cu personalitate și sigur pe arta sa, Mahler intră în vîltoarea vieții muzicale vieneze. Alături de Hugo Wolf, coleg și prieten, pășește în „Wagner-Verein“ (Societatea Wagner), manifestîndu-și admirația și adeziunea față de arta marelui compozitor. Este alături de Bruckner (care îi încredințează reducția pentru pian la patru mîini a *Simfoniei a III-a* — 1878!) și compune mereu, fără însă a se face cunoscut prin vreo lucrare anume, pînă în 1880 cînd, cu „*Das Klagende Lied*“ (Cîntecul tînguitor), se prezintă

²³⁶) Dostoievski

la un concurs în speranța unei posibile consacrări, dar lucrarea este respinsă, însoțită de mențiunea: „Nu se încadrează în estetica tradițională”²³⁷.

Insuccesul cu „*Cîntecul tînguitor*”, nesiguranța vieții materiale de pe urma compoziției, alături de puternica chemare a muzicii îl determină să se angajeze ca dirijor al unor teatre și formații muzicale mărginașe din Halle, Leibach, Kassel etc., fiind nevoit să suporte un repertoriu desuet și de un gust îndoielnic. Desfășurîndu-și activitatea în condiții extrem de grele, cu o forță de muncă inepuizabilă²³⁸, la vîrsta de 20 ani Gustav Mahler se remarcă din ce în ce mai mult ca un excepțional șef de orchestră.

Invitat să dirijeze la Praga și Leipzig (unde îi urmează lui Nikisch la Gewandhaus), oferindu-i-se postul de dirijor al Operei din Budapesta (1888) și apoi din Hamburg (1891—1897), unde va rămîne pînă în anul 1897, Mahler dirijorul se impune tot mai mult, ajungînd ca în 1897 să fie numit directorul operei din Viena. „Deceniul Mahler” (1897—1907) a rămas memorabil în istoria operei vieneze, prin noua viziune și mentalitate ce o istaurează în arta spectacolului cîntat. Întreaga viața muzicală vieneză²³⁹ este dominată de acest „geniu al baghetei”,²⁴⁰ care, în urma renumelui cîștigat, concertează la pupitrul celor mai mari orchestre din Europa (Paris, Roma, Helsinki, Liège, Amsterdam).

Ascensiunea dirijorală nu a anihilat însă marea pasiune a tinereții lui Gustav Mahler — compoziția. Clipele de răgaz sînt folosite la maximum și pe rînd apar ciclurile de lieduri și simfoniile sale de o uimitoare varietate în unitate, individualitate și măreție.

Supus unor malițioase critici și calomnii, obosit în urma atîtor lupte purtate cu vedetismul, ferm în apărarea idealurilor sale artistice, în 1907 Gustav Mahler se vede nevoit să părăsească Viena, stabilindu-se temporar la New-York, unde i se oferă postul de prim dirijor al Orchestrei Filarmonice, căreia timp de 3 ani îi conferă o mare strălucire prin calitatea interpretărilor date atît lucrărilor din repertoriul clasic, cît și celor din creația contemporană, printre care s-a aflat și *Suita I pentru orchestră* de George Enescu — prezentată în primă audiție pe continentul american.

Intensa și continua suprasolicitare la care a fost supus i-au șubrezit sănătatea, cauzîndu-i o incurabilă afecțiune cardiacă. Aceasta l-a determinat ca în 1910 să se reîntoarcă în Europa, unde după cîteva concerte susținute la München, Paris și Amsterdam, se retrage la Viena, încercînd să ducă la bun sfîrșit cea de a zecea simfonie, fără însă a reuși. Moare la 18 mai 1911.

²³⁷) Verdictul a fost dat de Johannes Brahms!

²³⁸) „Pot doar să lucrez, m-am dezvățat cu totul în ultima vreme să fac altceva”. Dintr-o scrisoare către Bruno Walter din 1908. Vezi I. Sollertinski, op. cit., pag. 274.

²³⁹) O perioadă de peste trei ani conduce și concertele orchestrei simfonice vieneze.

²⁴⁰) „Dirijorul nu este aici unul de talie mijlocie, ci pur și simplu un om genial”, scria P. I. Ceaikovski în 1892 nepotului său Davidov.

CREAȚIA

Mai mult decît alți romantici austrieci și germani din a doua jumătate a secolului al XIX-lea (Wagner, Bruckner, Wolf etc.) — care au cultivat în compoziția lor un anumit gen de muzică, excelînd prin realizarea unor adevărate reforme și redimensionări de ordin stilistic, conceptual și ideatic — Gustav Mahler abordează în creația sa două genuri: liedul și simfonia, realizînd între ele o foarte strînsă legătură (ambele cunoscînd anterior gloria supremă: liedul sub pana lui H. Wolf, simfonia în mîna fermecată a lui A. Bruckner). Și cît de paradoxală ne apare situația lui Mahler! Dirijorul de renume mondial, directorul Operei și Filarmonicii vieneze, cel care numai într-o stagiune de nouă luni, la Hamburg, a dirijat 120—140 spectacole de operă, cel care stăpînea ca nimeni altul arta spectacolelor nu a compus nici o operă! Cu atît mai mult cu cît Mahler era un înfocat admirator al muzicii lui Wagner, era membru la „Wagner-Verein“.

A încercat totuși de două ori: *Ducele Ernst von Schwaben* și *Argonauții* (în perioada de început a creației sale), opere care, ca și *Sonata pentru vioară și pian* și *Cvartetul de coarde*, au fost distruse de către compozitor, fiind considerate încercări nereușite, determinîndu-l să nu le mai abordeze niciodată.

Alta a fost situația liedurilor pentru voce și pian elaborate în această primă perioadă.

În 1885 și 1892 compozitorul le publică în două serii, sub titlul „*Lieder und Gesänge aus der Jugendzeit*“ (Cîntece din timpul tinereții), cu toate că era conștient de afinitățile stilistice ce le avea cu Brahms și cu Schumann. Nici „*Das Klagende Lied*“ (Cîntecul tînguitor) pentru soprană, contralto, tenor, cor și orchestră (1880), inspirat dintr-un basm de Grimm și Bechstein, nu poate fi considerat întru totul original. El este, totuși, „prima lucrare în care compozitorul se regăsește pe sine însuși“ și pe care o consideră demnă de a purta numărul de opus 1.

Această lucrare — respinsă de juriul prezidat de Brahms — a oferit autorului ei certitudine și încredere în forța talentului său și a marcat începutul creației sale în genul vocal-simfonic, pe care îl va promova cu consecvență de-a lungul întregii vieți.

Cu un excepțional simț al culorilor orchestrale, dotat cu gîndire muzicală politimbrală, Gustav Mahler concepe întregul său edificiu sonor ca pe o gigantică arhitectură într-un evantai multicolor.

Gîndirea sonoră mahleriană este în totalitate simfonică, orchestrală. Chiar și în lied, pe compozitor nu-l mai satisface acompaniamentul pianistic și utilizează orchestra cu vastele sale posibilități de combinații.

Următoarea lucrare, ciclul de lieduri „*Lieder eines fahrenden Gesellen*“ (Cîntecele ucenicului pribeag, 1884) inaugurează liedul acompaniat de orchestră, țîșnit din gîndirea simfonică orchestrală a lui Gustav Mahler, reprezentînd una dintre cele mai de seamă inovații în domeniul liedului de la sfîrșitul secolului al XIX-lea. Remarcabile prin simplitatea melodică apropiată de cîntecul popular, de o sinceritate și

expresivitate juvenilă (compozitorul avea 24 de ani!), cele patru lieduri ce alcătuiesc ciclul „*Cîntecele ucenicului pribeag*” au la bază texte scrise de compozitor, de o factură naivă — expresie a dragostei neîmpărtășite pentru o actriță —, în care predomină sentimentul romantic, frumusețea naturii, durerea, decepția, disperarea și apoi pribegia singuratică, consolatoare.

În concordanță cu textul, muzica este spontană și sugestivă, întregul ciclu este sudat de tematismul melodic, de perpetua devenire a ideilor muzicale cu subtile introspecții psihologice, într-o desfășurare tensională gradată, ascendentă (către un ictus), după care urmează relaxarea.

Specifică pentru creația lui Gustav Mahler este legătura permanentă ce există între lucrările sale. În general se poate constata că un ciclu de lieduri precede un ciclu de simfonii și se constituie drept temeiul pe care se clădește una sau chiar mai multe simfonii, teme din ciclurile de lieduri, chiar lieduri întregi fiind folosite în țesătura și arhitectura simfonică mahleriană.

Așa s-a întâmplat în *Simfonia I, în Re major* (1884—1888), denumită „Titan” (scrisă la Praga) care, pe lângă că reprezintă o prelungire a problematicii „*Cîntecelor ucenicului pribeag*”, se leagă direct de lieduri prin însăși tematismul melodic, de data aceasta prezentat în perspectiva devenirii simfonice, în strînsă concordanță cu conținutul poetic.

Simfonia, în ansamblul ei, se înscrie pe linia marilor tradiții simfonice germane și austriece, păstrînd forma tradițională cvadripartită²⁴¹, mai ales tipul brucknerian, în care fluența romantică determină lărgirea cadrului arhitectural și duce la dezvoltarea preferențială a unor idei și la prezentarea amănunțită, amplificată a unor momente și situații.

Să luăm spre exemplu partea I, care este un adevărat monument sonor înălțat naturii și la a cărei realizare Mahler utilizează toate resursele tehnice muzicale de care dispune.

„Numai introducerii, pe o pedală de flajeolete, îi rezervă 62 de măsuri! Ea însăși poate fi considerată un tablou. Totul se naște dintr-o absolută liniște și tăcere”²⁴²; cvarta cu care debutează tema întâi a simfoniei se constituie drept element generator și va sta la baza întregii secțiuni. Impresia produsă este profundă. Natura întreagă se trezește; din cînd în cînd, pe acest fond se deslușesc intonații onomatopice specifice cîntecului păsărilor, semnalelor și ritmului vieții cotidiene (orașul, cazarma etc.). Pe acest fond și în acest cadru este expusă de către violoncele și contrabași tema întâi a secțiunii, melodia fiind preluată identic din „*Cîntecele ucenicului pribeag*”, al doilea lied. (vezi ex. pag. 177).

Construită în formă de sonată, prima parte este dominată de această temă care se impune treptat, trecînd de la melancolia și visarea de la început la robustețea și vigoarea ritmului de marș, alcătuind elementul principal al dezvoltării într-o continuă devenire simfonică de o imensă bogăție timbrală și melodică.

²⁴¹) Inițial, simfonia cuprindea cinci părți, din care ulterior partea a doua, mișcarea lentă, a fost eliminată de către compozitor.

²⁴²) I. Sollertinski, op. cit., pag. 280.

In Anfang sehr gemächlich

Cl. bas

pp

pp

offen

ppp

pp

dem.

pp

(Ging heut' morgens ü- bers Feld, Tau Noch auf den Grä- sern)

hina sprach zu mir der Lust'ge Fink, „Er du' Gelt?“

ppp

Libertatea cu care operează Mahler în cadrul ciclului simfonic este evidentă încă din această simfonie. Partea a doua (*Scherzo*) continuă pe un alt plan conținutul ideatic al primei mișcări. Atmosfera și imaginea unei vieți fericite, exuberante este impusă de la început printr-o luminoasă melodie de ländler ce alternează cu valsul-dansuri atât de caracteristice pentru muzica austriacă populară și orășenească în a doua jumătate a secolului al XIX-lea.

Ca Beethoven în „A noua“ și ca Bruckner în „A opta“ și „A noua“, Mahler realizează partea lentă în a treia mișcare a simfoniei — *Feierlich und gemessen, Andante* —, nu dintr-un simplu capriciu al unui tânăr compozitor, ci din necesitatea de contrast a „programului“²⁴³ de ansamblu al simfoniei, justificat de însăși desfășurarea dramei simfonice. O îmbinare de tragic cu ironic și sarcastic urmează imaginilor tinereții exuberante din părțile anterioare. „O ironie sfîșietoare, tragică — după spusele compozitorului —, ce pregătește izbucnirea deznădejdiei ce va apare

²⁴²) Nu este vorba de program declarat.

neasteptat în ultima parte. Este glasul unui suflet rănit pînă-n străfunduri, al unui suflet pustiit“. Pentru realizarea acestei secțiuni (voit parodistică, trivială), Gustav Mahler utilizează străvechiul canon francez „Frère Jacques, dormez-vous ?“ (Frate Iacob, dormi ?) în varianta studentească germană „Bruder Martin“ (sau „Meister Jakob“), transformată într-un caricatural marș funebru²⁴⁴,



cu vizibila intenție de parodie, cu inflexiuni în zonele tragicului și grotescului, realizate magistral și în planul repartizărilor timbrale. Alternanța momentelor de parodie cu teme de iz folcloric sau de cîntec liric, precum și citarea melodiei *Auf der Strasse stand ein Lindenbaum* din liedul al patrulea din ciclul „Cîntecele ucenicului pribeag“, conferă părții lente (după cum remarcă W. Berger) două polarități — „una a marșului funebru și alta a visării romantice liberatoare în aria durerilor lumii“²⁴⁵.

Nu putem să nu remarcăm încă din această primă simfonie (în această parte) prezența uneia dintre trăsăturile definitorii ale stilului lui Mahler de mai târziu, anume parodia, care treptat se va transforma în sarcasm, ceea ce va genera acele celebre scherzo-uri mahleriene din ultimele simfonii, *a noua* și *a zecea*.

O semnificație cu totul particulară conferă compozitorul părții finale: *Stürmisch bewegt* (în mișcare furtunoasă), pe care o concepe ca pe o apoteoză simfonică în care concentrează maximum de energie și forță, de conținut emoțional, o adevărată dezlănțuire și desfășurare prometeică.

Punctul culminant al întregii simfonii se află aici, „mutat“ din partea întâi cu un curaj dezinvolt, constituind un alt element component al stilului mahlerian²⁴⁶. De dimensiuni ample (aproape egală cu celelalte trei părți luate împreună), partea a patra se remarcă și prin realizarea

²⁴⁴) După indicația compozitorului: „Marș funebru în stilul lui Callot“.

²⁴⁵) Berger Wilhelm Georg: *Muzica simfonică romantică — modernă 1890—1930*, București, Edit. Muzicală, 1974, vol. III, pag. 110.

²⁴⁶) Bekker, Paul: *Gustav Mahler, Symphonien*, Berlin, 1921.

muzicală. Participarea întregii mase sonore²⁴⁷ creează acea imagine a solidității edificiului sonor dată, în același timp, și de expunerea echilibrată a materialului tematic, de multe ori aluziv, amintind de unele momente ale părților anterioare (diferite ritmuri, semnale și chiar frânturi melodice). Impetuositatea desfășurării muzicale este dată și de indicațiile notate de compozitor în partitură: „Stürmisch bewegt“, „Energisch“, „Mit grosser Wildheit“, „Höchste Kraft“, „Triumphal“, la care se adaugă marea varietate de nuanțe utilizate — de la *pppp* la *fff* —, notate riguros de-a lungul desfășurării episoadelor dramei — concepută ca o succesiune de „explozii și abisuri, dileme și certitudini treptat triumfătoare“²⁴⁸.

Această nouă concepție simfonică — la care se adaugă curajul de a aborda ciclul simfonic într-o asemenea viziune a devenirii tematice —, felul în care întregul monument sonor se înalță primind mereu noi semnificații expresive evidențiază maturitatea artistică la care ajunsese Mahler la vârsta de 28 de ani.

Înainte de a fi terminat simfonia (în 1888), compozitorul — fascinat de frumusețea și bogăția tematică a culegerii de folclor german²⁴⁹ întocmită de Joachim von Arnim și Clemens Brentano²⁵⁰ schițează cel de-al doilea ciclu de lieduri: „*Des Knaben Wunderhorn*“ (Cornul minunat al băiatului), pe care îl va termina în 1899, în paralel cu acesta realizând și următoarele trei simfonii, un adevărat ciclu a cărui problematică poetică și muzicală se leagă și se întrepătrunde cu cea a liedurilor. Din cele 24 de texte pentru care a scris muzică, Mahler a ales 10 și le-a reunit în ciclul vocal-sinfonic „*Des Knaben Wunderhorn*“²⁵¹, în care urmărește în special redarea protestului față de nedreapta orînduire socială, compasiunea față de cei umiliți, de oamenii simpli și sărmani. Această idee — a eliberării omenirii de exploatare și de scoatere a ei din mizeria socială și morală în care se adîncea tot mai mult — l-a însoțit pe Mahler de-a lungul vieții sale, și mai ales în deceniul în care a compus aceste lieduri. Izvorită din fondul poetic al culegerii amintite, problematica selectată de compozitor va primi noi sensuri expresive în cadrul înveșmîntărilor melodice, armonice și timbrale mahleriene. Pentru că, la fel ca și în primul ciclu de lieduri în „*Cornul fermecat al băiatului*“ Mahler acordă un rol hotărîtor orchestrei în conturarea imaginilor și mai cu seamă în realizarea comentariului, subtil și rafinat, preponderent în ansamblul discursului vocal-sinfonic.

Interesantă ni se pare dispunerea liedurilor în cadrul ciclului, orînduirea lor într-o succesiune gradată, urmărindu-se obținerea unei

²⁴⁷) Orchestra cuprinde 4 flauți, 4 oboi, 4 clarinete, 3 fagoți, 7 corni, 4 trompete, 3 tromboni, tuba, bateria, timpani, harpă și cvintetul de coarde amplificat corespunzător.

²⁴⁸) Berger, W.: op. cit., pag. 110.

²⁴⁹) H. Heine spunea: „În aceste cîntece deslușim pulsația inimii poporului german. Ele ne dezvăluie întreaga sa veselie sumbră, spiritul său hazliu. În ele duduie mînia germană, șuieră batjocura germană, te sărută dragostea germană“.

²⁵⁰) Culegerea de folclor german cuprinde peste 700 de texte, a fost publicată în 1809 și a stîrnit un viu interes în rîndul oamenilor de artă germani. Schumann și Brahms au compus lieduri pe texte din această colecție.

²⁵¹) Celelalte au fost cuprinse în ciclul „*Cîntece de tinerețe*“, altele au fost publicate separat.

alternanțe de contraste, de la tragismul primului lied : *Der Schildwache Nachtlied* (Cîntecul nocturn al santinelei) la lirismul celui de-al doilea : *Verlor'ne Müh'* (Străduințe zadarnice), de la atmosfera sumbră a liedului al treilea : *Trost im Unglück* (Alinare în nenorocire) la seninătatea celui de-al patrulea : *Wer hat dies Liedel erdacht?* (Cine a născocit acel cîntecel), pentru ca al cincilea lied : *Das irdische Leben* (Viața pămîntească) să readucă expresia dramatică și tragismul primului lied. Următoarelor cinci lieduri compozitorul le conferă o problematică și structură mai generoasă, este reluat oarecum sarcasmul din *Scherzo-ul Simfoniei întâia*, dar de data aceasta expresia este mult mai subtilă și mai rafinată.

Primul dintre acestea (al șaselea lied) : *Des Antonius von Padua Fischpredigt* (Predica sfîntului Anton din Padova ținută peștilor) contrastează cu seninul și evocatorul lied : „*Rhein-legendchen* (Mică legendă pe Rin) și cu următoarele două lieduri, al optulea și al nouălea : *Lied des Verfolgten im Turn* (Cîntecul persecutatului în Turn) și *Wo die schönen Trompeten blasen* (Unde sună frumoasele trompete), de o expresie concentrată și de un intens dramatism, pentru ca ciclul să se încheie cu *Lob des hohen Verstandes* (Laudă înaltei rațiuni) — o ironie usturătoare la adresa unor critici de artă, în care măgarul (în sens alegoric) este prezentat drept cel mai autorizat dintre aceștia.

Aceeași tematică a suferinței și nedreptății umane stă și la baza celorlalte lieduri compuse de Mahler pe versurile colecției lui Armin și Brentano. Cîteva dintre ele s-au impus, devenind foarte cunoscute și prin intermediul simfoniilor în care au fost cuprinse, nu numai ca teme melodice, ci și ca părți întregi ale ciclului simfonic, în funcție de felul în care acestea „se armonizau“ cu întregul simfoniei. Dintre acestea amintim liedurile *Urlicht* (Lumina de la început), inclus în *Simfonia a II-a*, *Es sungen drei Engel* (Au cîntat trei îngeri) din *Simfonia a III-a* și *Wir geniessen die himmlischen Freuden* (Ne hrănim cu bucurii cerești) în *Simfonia a IV-a*.

Acest fond tematic și muzical a fost folosit de compozitor în realizarea *Simfoniilor* sale a II-a, a III-a și a IV-a, unitare din punctul de vedere al concepției, al stilului și modalităților de abordare a ansamblurilor vocal-instrumentale. Toate cele trei simfonii aduc, față de prima, vocile omenești pe care le tratează ca părți componente ale ansamblului sonor, integrate măiestrit în discursul vocal-simfonic.

Deși unitare ca problematică și modalitate de realizare muzicală, fiecare simfonie prezintă o serie de particularități ce o individualizează în cadrul ciclului.

Astfel, *Simfonia a II-a în do minor* (1887—1894), compusă de-a lungul a șapte ani, se remarcă prin soliditatea și masivitatea edificiului sonor, construit prin marea libertate și dezinvoltură cu care operează Mahler în ordonarea blocurilor sonore și timbrale. Structura simfoniei depășește cadrul unei lucrări tradiționale, numărul părților fiind extins la cinci, în ultimele două introducîndu-se vocile (în partea a patra : liedul *Urlicht* — Lumina de la începuturi — pe versuri din colecția „*Cornul fermecat al băiatului*“ a lui Arnim și Brentano, și în partea a

cincea, coralul *Resurecție*, pe versurile lui Klopstock, prelucrate și tratate liber, pentru cor și orchestră lărgită).

Partea întâi, *Allegro maestoso*, *Mit durchaus ernsten und feierlichem Ausdruck* (Cu expresia pe deplin serioasă și solemnă) se desfășoară în limitele unei forme libere de sonată în care, după introducerea, apar trei grupuri tematice, (exemplul de mai jos), țesute și prelucrate măiestrit de-a lungul unei secțiuni ample, în care predominant este sentimentul tragic; muzica, într-o curgere continuă, este impregnată de accente sumbre, iar desfășurarea ritmică o apropie de marșul funebru.

Allegro maestoso

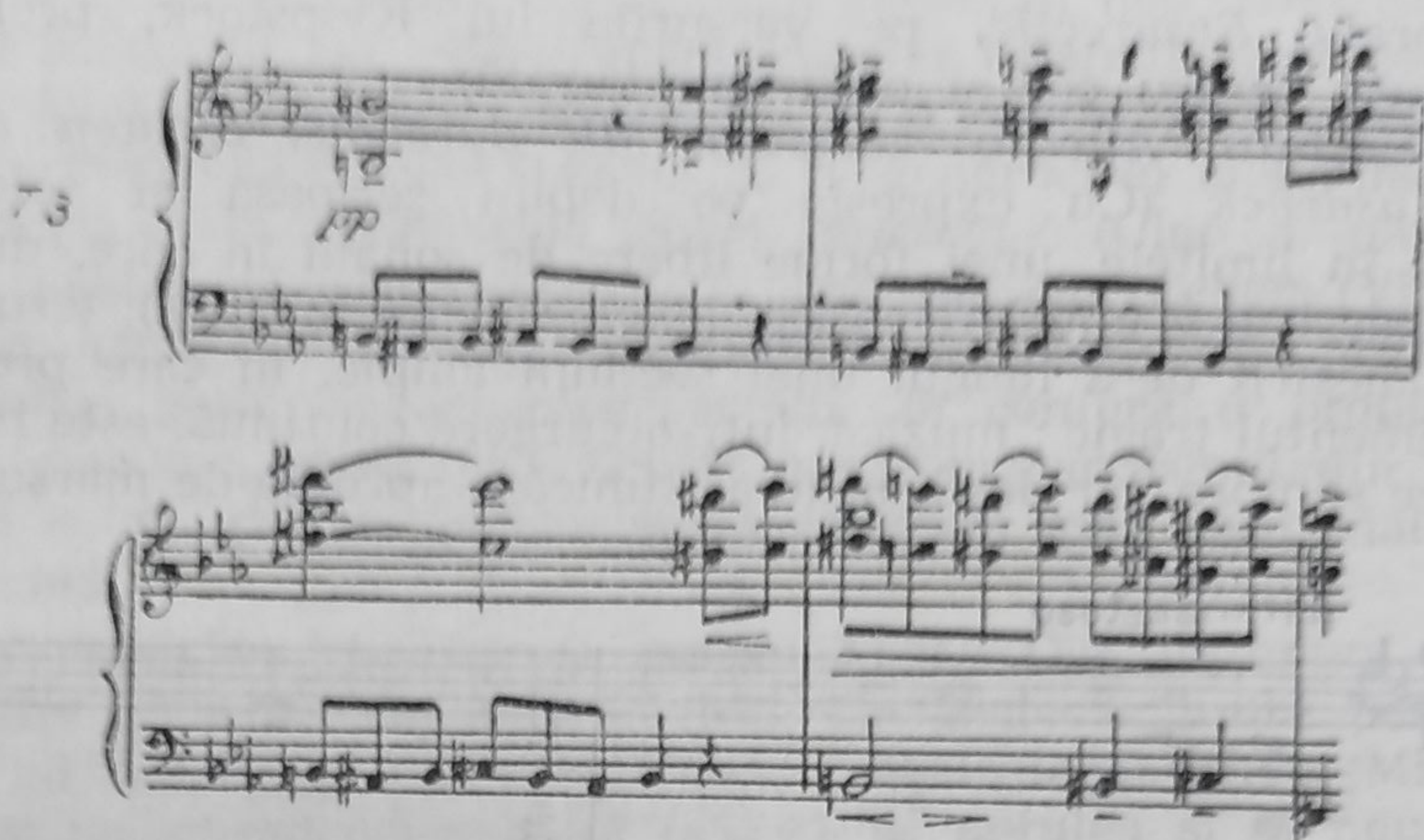
71

p
pp
ppp

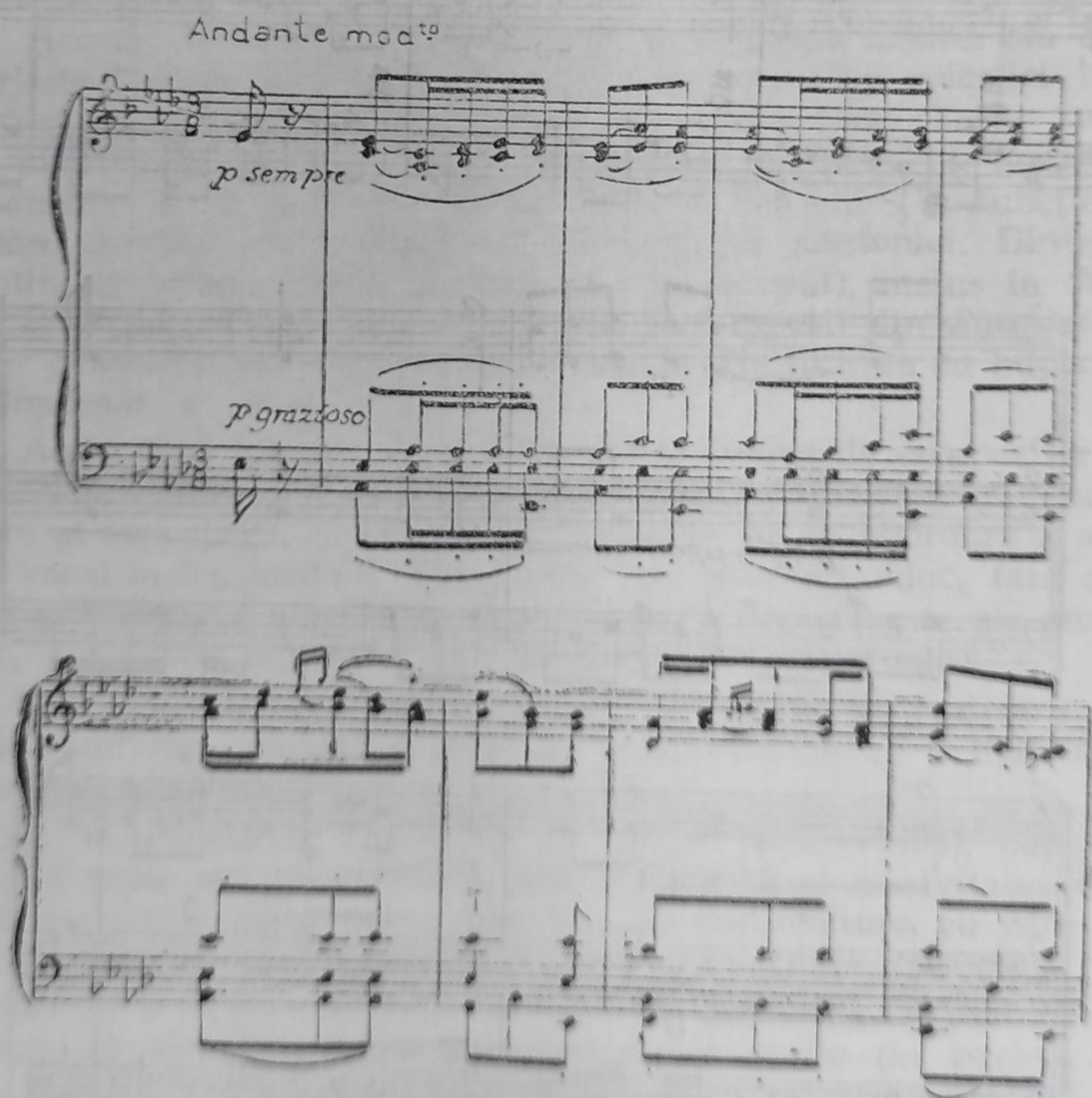
72

p
p molto espr

f
sf



Partea a doua, *Andante moderato*, se desfășoară într-o mișcare lentă și — după spusele compozitorului — „este o privire retrospectivă asupra anilor tinereții”²⁵². Atmosfera și ritmul dansului popular sînt însăilate aici prin prelucrarea unor teme ce amintesc de ländler, ce



²⁵²) Gustav Mahler către Bruno Walter.

alternează cu momente de energie neașteptată — cum este cel realizat în episodul „*energisch bewegt*“, prezentat în *fff*, de un puternic dar reținut patetism.

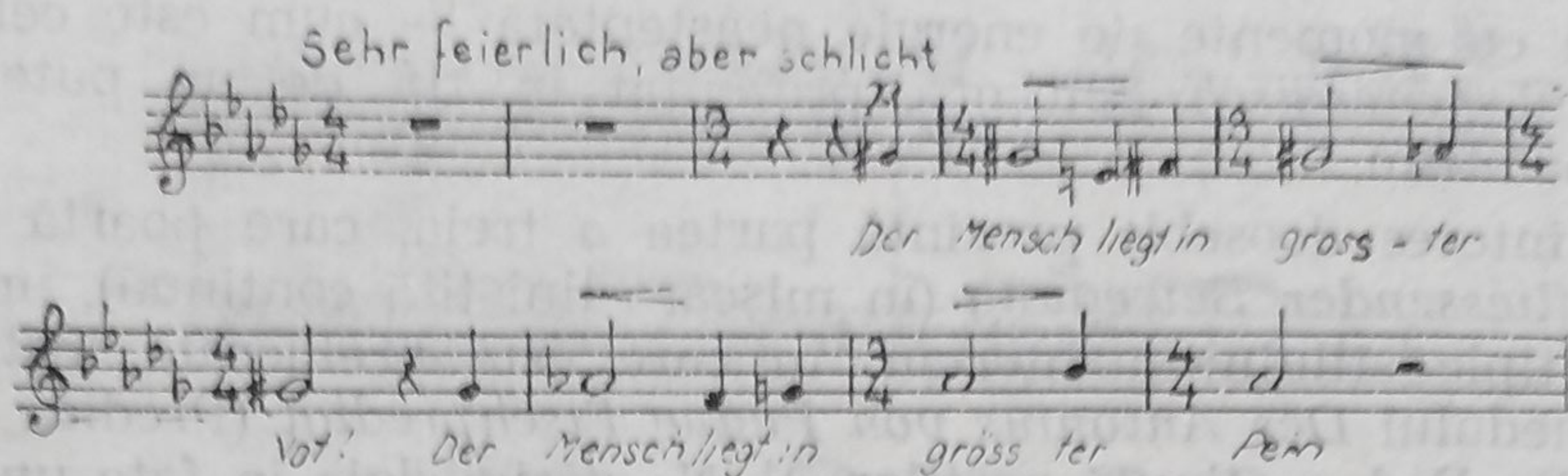
Un interes deosebit prezintă partea a treia, care poartă indicația *In ruhig fliessender Bewegung* (în mișcare liniștită continuă), un scherzo sarcastic tipic stilului mahlerian, în care este prelucrată instrumental melodia liedului *Des Antonius von Padua Fischpredigt* (Predica sfântului Antonio din Padova ținută peștilor)²⁵³. Ne găsim deja în fața unei pagini muzicale de o factură aparte, în care noutatea este determinată de bufoneria muzicală, de stilul parodistic și ironic pe care Mahler îl realizează, și care va deveni una dintre armele sale principale cu care va lupta pe tărîmul desfășurărilor muzicale, împotriva nedreptei societăți transformată într-un „*bellum omnium contra omnes*“.



Tulburătoare este această muzică prin falsa impresie de veselie dată de ritmul dansant al scherzo-ului, dar care în sine ascunde o mare suferință, tristețe și dezgust.

În partea a patra — *Sehr feierlich, aber schlicht* — Mahler ajunge la un moment care va deveni definitiv pentru stilul său. „Cînd concep o frescă muzicală — spune Mahler — mă apropiu de un punct în care trebuie să recurg la cuvînt ca purtător al ideii mele muzicale“; aduce deci rezolvarea conflictului simfonic din primele trei secțiuni prin luminosul lied *Urlicht* (Lumina de început), pe care îl citează integral, în textul cîntat de altistă, făcînd aluzie la frumusețea ideală spre care ar trebui să tindă omenirea.

²⁵³) O savuroasă legendă despre Sf. Anton din Padova care, în predica sa ținută peștilor de toate felurile, îi îndemna pe aceștia la prietenie și înțelegere, recomandîndu-le să nu se mai mîninge unii pe alții. Toți l-au ascultat cu atenție pe moralist pentru ca apoi, imediat, să pornească din nou la nebuneasca lor vînătoare.



Problematica filosofică a liedului este continuată în secțiunea următoare, partea a cincea — *In Tempo des Scherzo's* —, o adevărată cantată pentru soprană, alto, cor mixt și orchestră, în care folosește versurile unui imn de Klopstock.

Prezența primelor sunete ale celebrei secvențe gregoriene *Dies irae* sporește tensiunea dramei simfonice dinaintea intrării vocilor (cor mixt și soprană), a căror evoluție și expresie produc o profundă emoție²⁵⁴.

Simfonia a III-a în re minor (1896) marchează o nouă treaptă ascendentă în drumul mahlerian al devenirii vocal-simfonice. „Simfonia mea — scria Gustav Mahler — va fi ceva de care lumea încă nu a auzit. Întreaga natură primește în ea o voce și povestește tainicul adânc, pe care îl bănuim poate în vis”²⁵⁵. Și din nou problematica sensului vieții, al existenței umane este reluată, dezbătută și interpretată de pe poziția unui mare artist romantic integrat în viața și natura pămînteană, ale cărei frumuseți și sensuri le cîntă. Lucrarea, purtînd inițial titlul de *Visul unei dimineți de vară*, este alcătuit din șase părți²⁵⁶, grupate după indicațiile din partitură în două secțiuni, în vederea executării în concert: prima (*Erste Abteilung*), alcătuită din partea întâi, cu o durată de aprox. 45 min. și a doua (*Zweite Abteilung*), alcătuită din celelalte cinci părți cu o desfășurare de aprox. 50 min. În ansamblul ei, simfonia este de o lungime fantastică, fiind interpretată pe bună dreptate drept „cel mai lung și cel mai romantic — chiar naiv romantic — basm simfonic din cîte s-au scris vreodată”²⁵⁷.

Aparatul vocal simfonic folosit de Mahler în această simfonie este uriaș, dar fără a atinge gigantismul celui din *Simfonia a VIII-a*.

²⁵⁴) Simfonia durează mai mult de 90 de minute. Bruno Walter, care a asistat la prima audiție integrală a simfoniei, sub conducerea compozitorului, la Berlin (la 13 dec. 1895), notează următoarele: „Și acum mai simt încordarea paralizantă cu care publicul asculta, după imaginile apocaliptice ale ultimei părți, misteriosul cînt al păsărilor, alăturat „marelui apel”, precum și profunda impresie stîrnită de intrarea corului... Impresia lăsată de măreția și originalitatea lucrării, de forța gândirii mahleriene a fost atît de adîncă, încît de la această zi se poate data ascensiunea compozitorului”. În: *Gustav Mahler de Bruno Walter*, New-York, 1947.

²⁵⁵) În Berger, W.G. Op. cit., pag. 114.

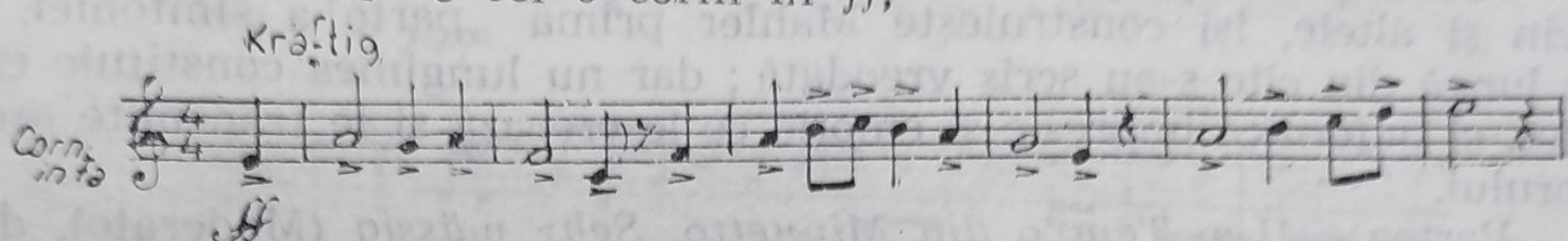
²⁵⁶) Fiecare parte, ca și întreaga simfonie, inițial purta un titlu, astfel: partea I — *Vara sosește, Pan se trezește*; partea a II-a — *Ce îmi povestesc florile din poiană*; partea a III-a — *Ce îmi povestesc animalele din pădure*; partea a IV-a — *Ce îmi povestește omul*; partea a V-a — *Ce îmi povestesc îngerii*; partea a VI-a — *Ce îmi povestește dragostea*.

²⁵⁷) W.G. Berger, op. cit., pag. 115.

Partea I, *Kräftig entschieden*, singură poate fi considerată o simfonie, dacă ne gândim la dimensiunile ei deosebit de ample și la bogăția de idei, sentimente și imagini pe care compozitorul le sugerează.

Pur simfonică de la un capăt la altul, este scrisă într-o formă liberă de sonată, cu numeroase teme și episoade ce în ansamblul lor constituie un adevărat tablou al trezirii naturii și conștiințelor umane ²⁵⁸.

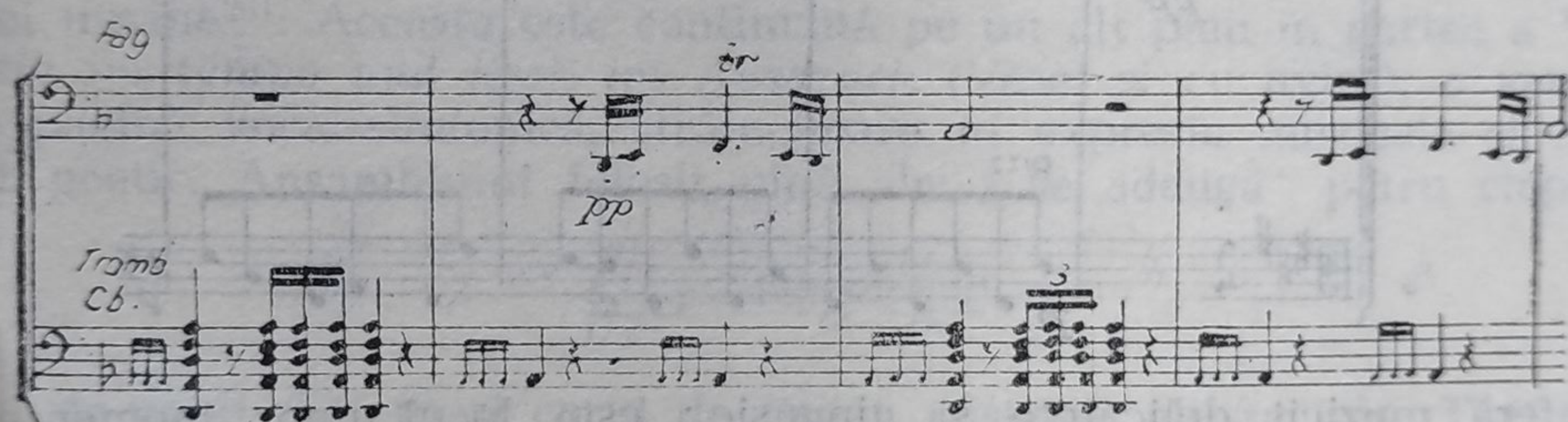
Accentele eroico-tragice, imprimate încă de la început prin tema intonată la unison de cei 8 corni în *ff*,



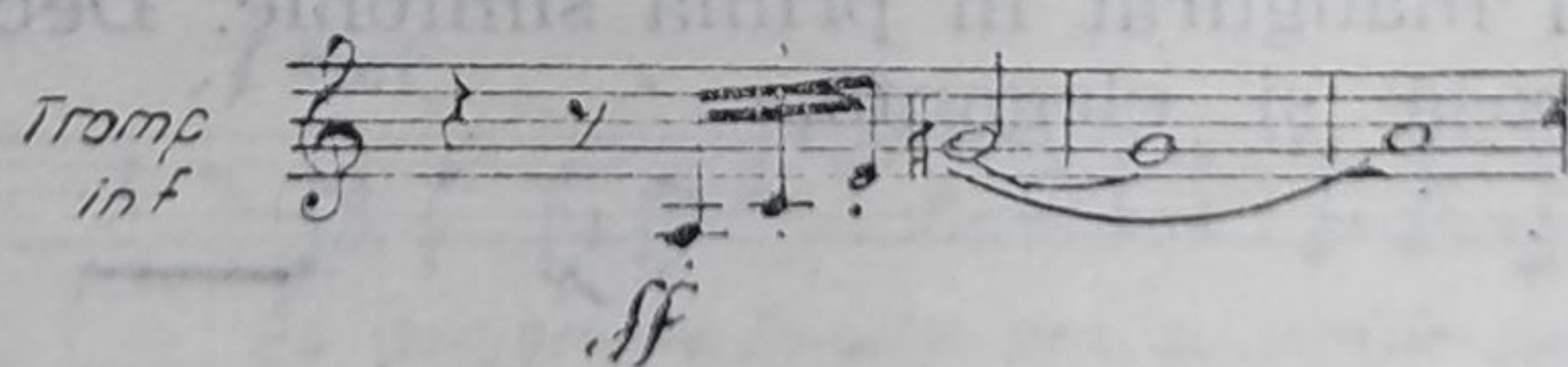
conferă acestei părți un dramatism intens ce se accentuează pe parcursul desfășurărilor tematiche.

Cîteva idei muzicale se impun prin forța lor de expresie ca adevărate personaje ale unei drame.

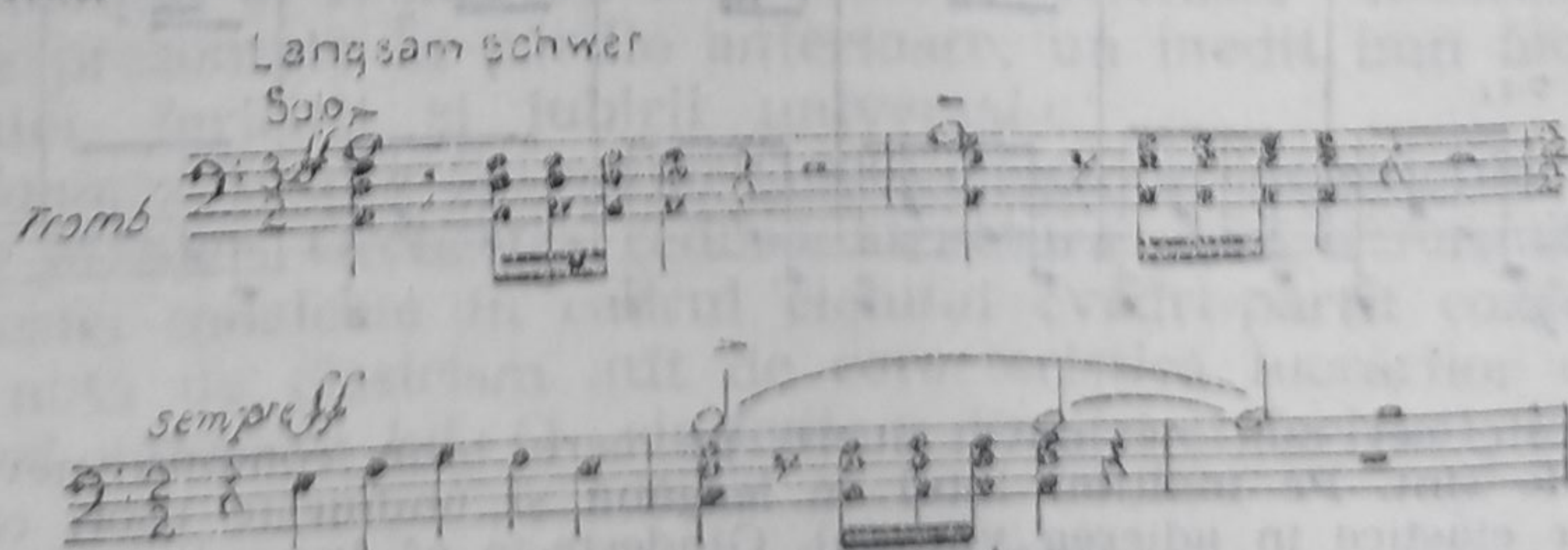
Iată, spre exemplu, tema sumbră și încărcată de emoție expusă de fagot și contrafagot (măsura 28),



repetată ostinat, ca un presentiment, creînd o atmosferă de neliniște ce alternează cu tema expusă de trompete (măsura 31), care prin sunetul lor strălucitor și strident accentuează tensiunea dramatică.

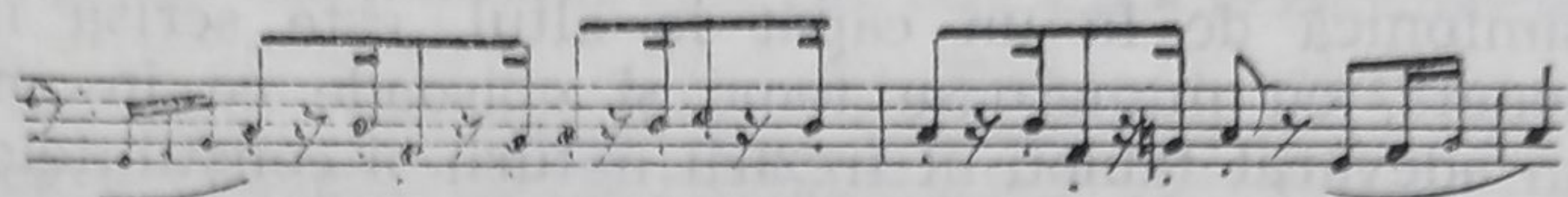


Această tensiune evoluează treptat și continuu spre noi ipostaze și momente ale discursului muzical, dintre care cea mai importantă este patetica chemare a trombonului solo,



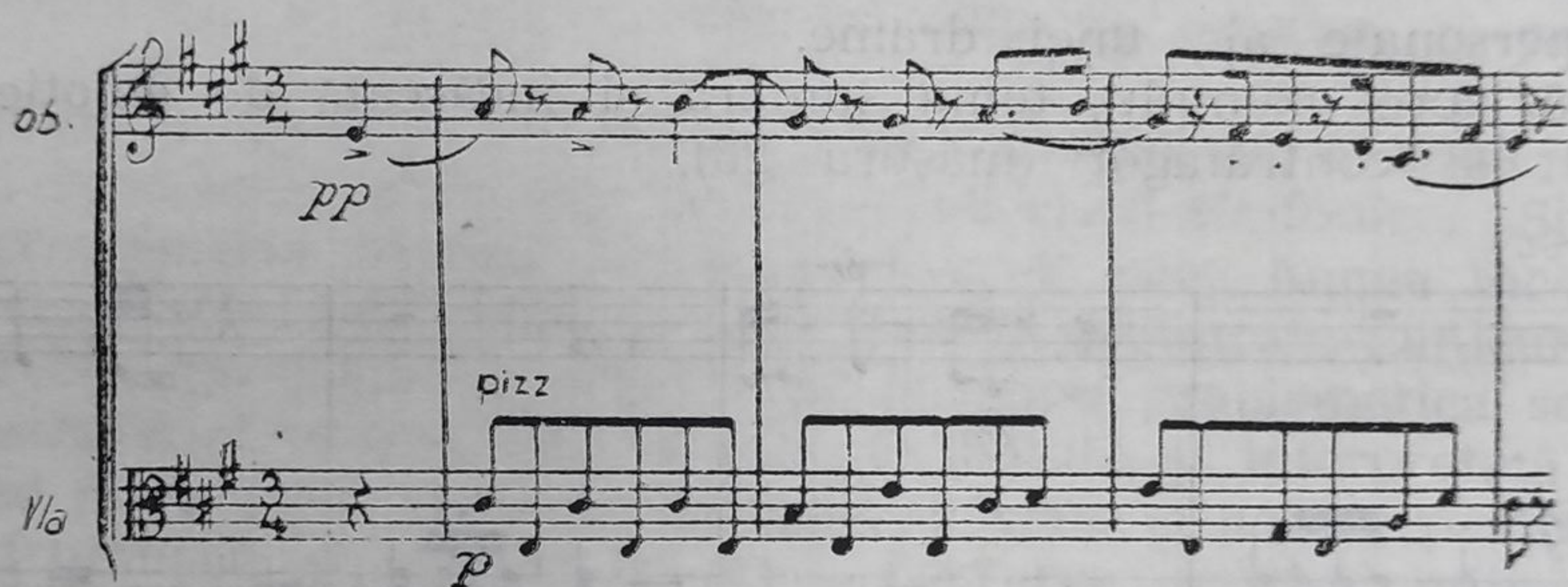
²⁵⁸) Richard Strauss vedea în această parte a simfoniei un amplu tablou al muncitorilor vienezi participanți la o demonstrație prilejuită de 1 Mai.

o cantilenă de o rară frumusețe și expresivitate, conducând spre un nou episod melodic în ritm de marș, mobilizând noi și puternice energii sonore în evoluția simfonică.



Pe temeiul acestor idei muzicale, alături de care în dezvoltare intervin și altele, își construiește Mahler prima parte a simfoniei, cea mai lungă din câte s-au scris vreodată ; dar nu lungimea constituie esențialul, ci puternica impresie și emoție ce le creează și le transmite ascultătorului.

Partea a II-a, *Tempo din Minuetto, Sehr mässig* (Moderato), duce mai departe problematica primei părți, dar pe un cu totul alt plan al conținutului și expresiei muzicale. Pe ritmul de dans, melodia suavă cu iz folcloric (intonată de oboi)



conferă muzicii delicatețe și gingășie ; este locul unor momente de reflecție luminoasă, dar nu exuberantă, ci „serioasă și grea“ ²⁵⁹.

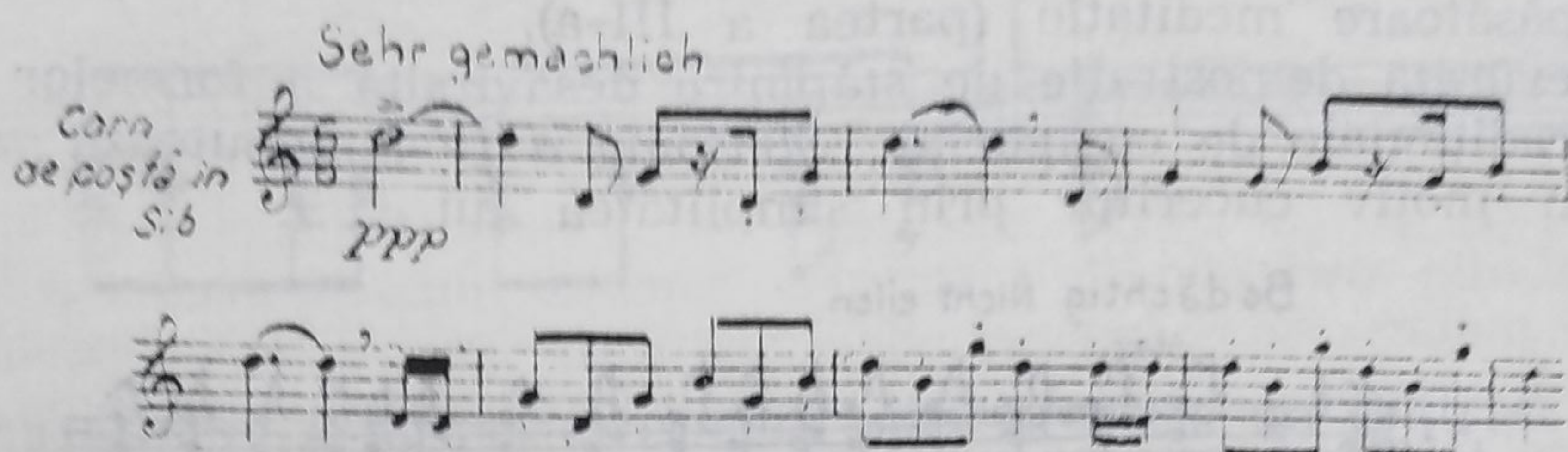
Contrastul se accentuează în partea a III-a, *Comodo Scherzando, Ohne Hast* (Fără grabă), în care Mahler continuă linia sarcasmului și grotescului muzical inaugurat în prima simfonie. Debutului sprintar, cu o melodică grațioasă și elegantă,



²⁵⁹) „Este cel mai nevinovat lucru pe care l-am compus, nevinovat cum numai florile sînt. Pe înălțimi totul se leagănă și unduiește ușor, ca florile pe tulpinile lor elastice în adierea vîntului. Gîndește-te că lucrurile nu se opresc la această veselie cîmpenească, atmosfera devine dintr-o dată senină și grea“. Dintr-o scrisoare a lui Gustav Mahler către Nathalie Bauer-Lechner. În : N. Bauer-Lechner : *Erinnerungen an G. Mahler*, Wien, 1923.

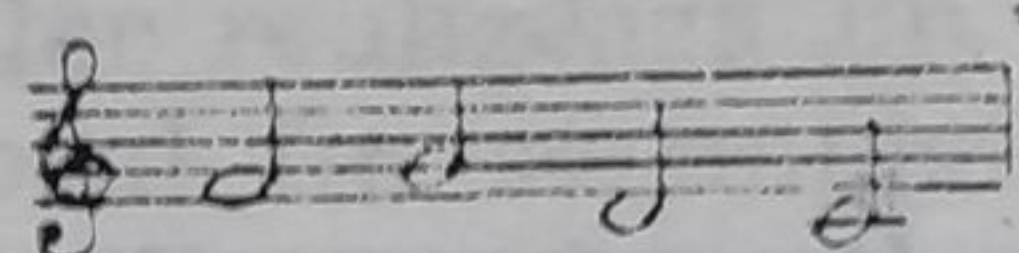
îi urmează, într-o trecere lină, o muzică plină de neprevăzut, cu o pronunțată incisivitate, sub care se ascunde o crudă ironie.

De un efect deosebit este melodia intonată de „cornul de poștă“, într-o desfășurare calmă : *Sehr gemächlich* (Foarte liniștit),

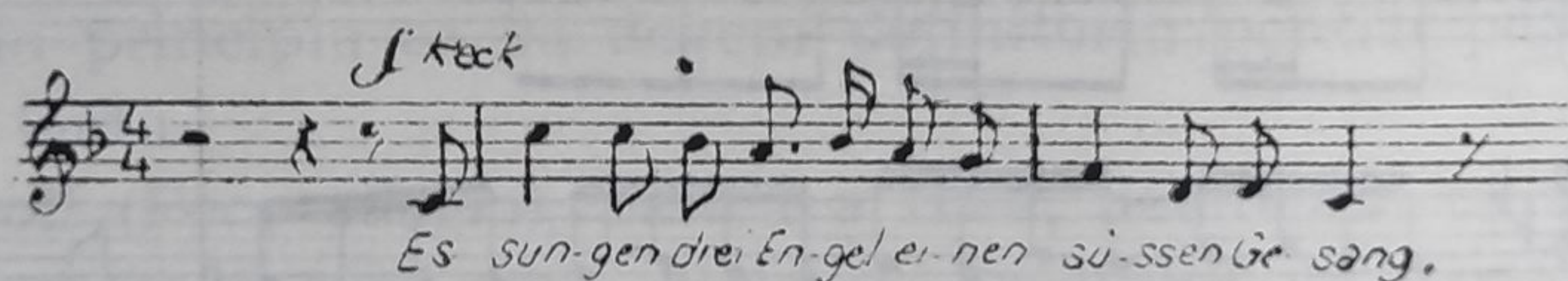


ce contrastează cu desfășurările anterioare și posterioare ale secțiunii respective.

În partea a IV-a, *Sehr langsam. Misterioso* (Andante), Gustav Mahler, după un text de Nietzsche²⁶⁰, construiește un lied pentapartit, în care melodia este încredințată altistei. Compozitorul realizează magistral atmosfera tainică a unei profunde meditații privind sensul existenței umane²⁶¹. Aceasta este continuată pe un alt plan în partea a V-a, *Lustig im tempo und keck im Ausdruck* (Vesel și cu avînt), o veritabilă pagină vocal-simfonică, strălucitoare în expresie muzicală și conținut poetic. Ansamblului folosit pînă aici i se adaugă patru clopote,



corul de copii (băieți) și corul de femei, păstrînd altista solo. Textul și melodia provin din liedul *Cîntec de cerșit al copiilor săraci* din „Cornul fermecat al băiatului“, și exprimă o nestăvilită bucurie de a trăi, trecînd peste suferințele vieții cotidiene.



În finalul simfoniei — partea a VI-a — *Langsam ruhevoll empfunden* (Andante calm, delicat), Gustav Mahler revine la ansamblul pur instrumental și realizează o adevărată concluzie filosofică la toate problemele prezentate în părțile anterioare, un inedit imn închinat vieții, armoniei, fericirii și iubirii universale.

Simfonia a IV-a în Sol major (1900) ocupă un loc singular în creația lui Gustav Mahler. Orchestra redusă, structura clară a formelor și concizia expresiei muzicale în cadrul ciclului cvadri-partit conferă simfoniei acea notă de clasicism atît de caracteristică lucrărilor compozitorilor vienezi anteriori lui. O „simfonie a liniștii și fericirii, născută sub

²⁶⁰) Fr. Nietzsche : „Așa grăit-a Zarathustra“.

²⁶¹) „Omule ! Atenție ! Ce-ți spune adîncul miez al nopții ? ... Cît de apăsătoare îți este suferința, bucuria este mai puternică. Suferința vrei s-o alungi, spunîndu-i : du-te ! ; dar bucuria ai vrea s-o păstrezi o veșnicie“.

un cer fără nori“ — cum o caracterizează K. Weigl —, lucrarea continuă problematica filosofică enunțată de Mahler în simfoniile anterioare (*Simfonia I* — partea I, *Simfonia a III-a* — partea a V-a), privită însă din perspectiva concepției panteiste, lăsînd totuși loc și unor momente de o apăsătoare meditație (partea a III-a).

Adevărată demonstrație de stăpînire desăvîrșită a formelor și tehnicilor tradiționale de compoziție, *Simfonia a IV-a* debutează sprintar printr-un motiv cuceritor prin simplitatea lui,

Bedächtig Nicht eilen

Stacc.

p

P

pp

dim

V

căruia îi urmează tema întâi, melodioasă, de o vioaie contagioasă.

grazioso poco rit.

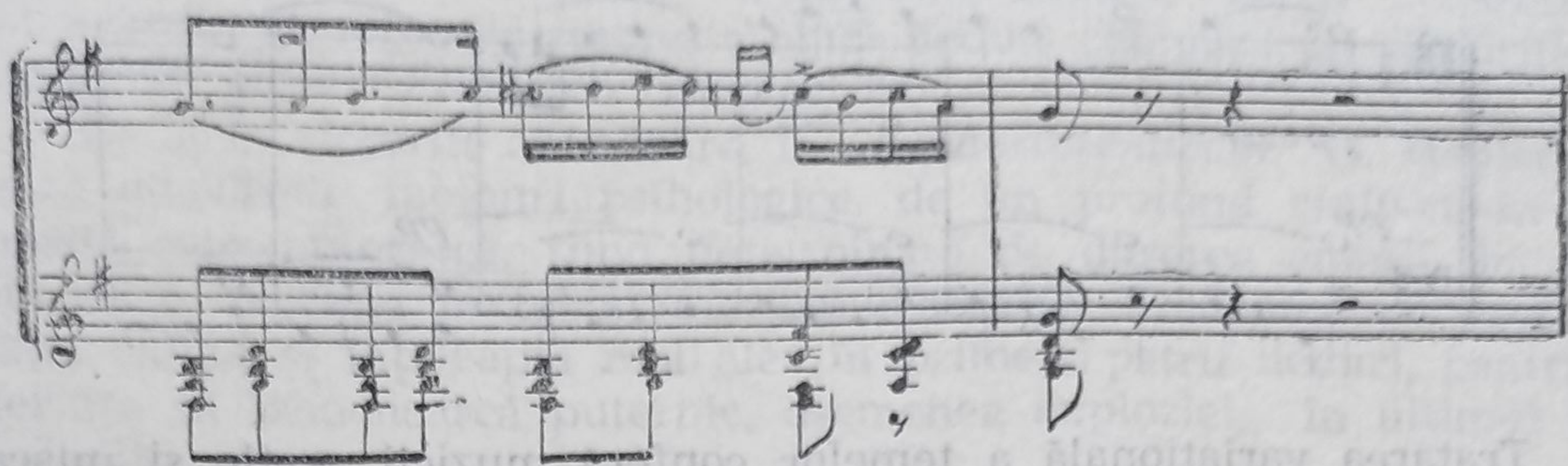
p

PP

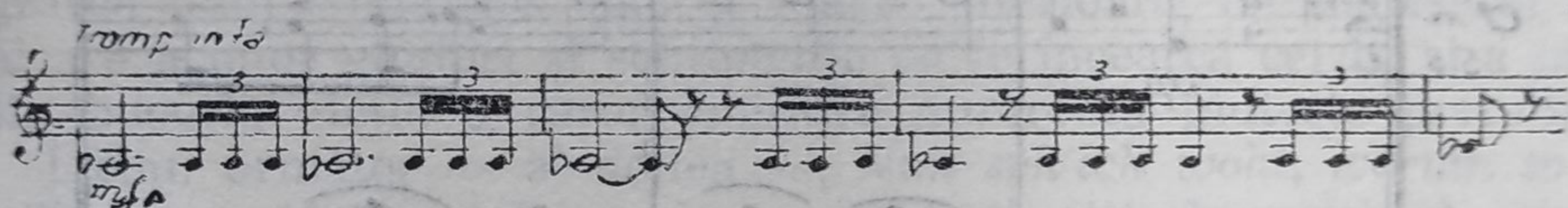
espr

pizz

pizz

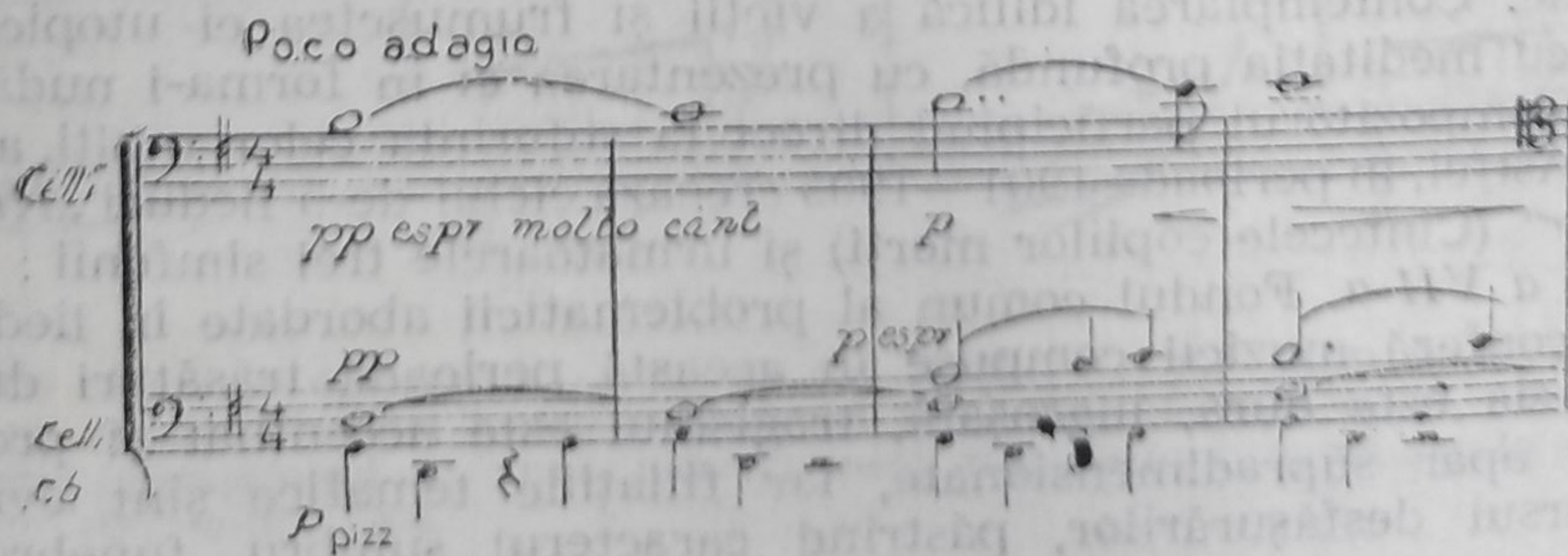


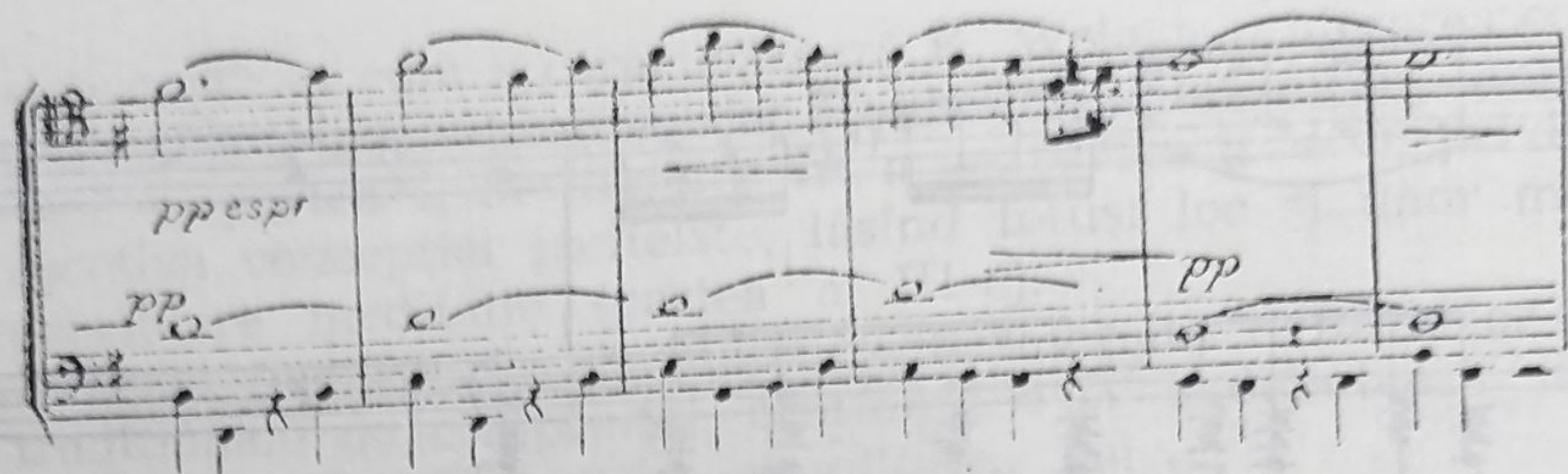
. Tema a doua a formei de sonată nu reprezintă un contrast frapant, ci mai degrabă poate fi considerată o continuare firească a discursului muzical, situat pe un alt plan al ideilor tematice și tonale, în concordanță cu legile formei de sonată pe care Mahler le respectă într-un mod surprinzător. De remarcat prezența unui motiv cu totul nou la trompetă, înaintea reexpoziției, anunțând de fapt *Simfonia următoare, a V-a*.



În partea a II-a, Mahler realizează un scherzo caracteristic stilului său, în care voioșia și umorul fin se împletesc cu sarcasmul și ironia. Interesantă este melopeea violinei solo care, conform indicațiilor compozitorului, se acordează cu un ton mai sus, pînă către final cînd este readusă în ton cu întregul grup al corzilor. Prezența celor două trio-uri conferă acestei secțiuni grație și eleganță specifice suflului romantic de care era stăpînit compozitorul. Se observă apoi tendința de variere a motivelor, un principiu ce va deveni definitoriu pentru partea următoare, partea lentă.

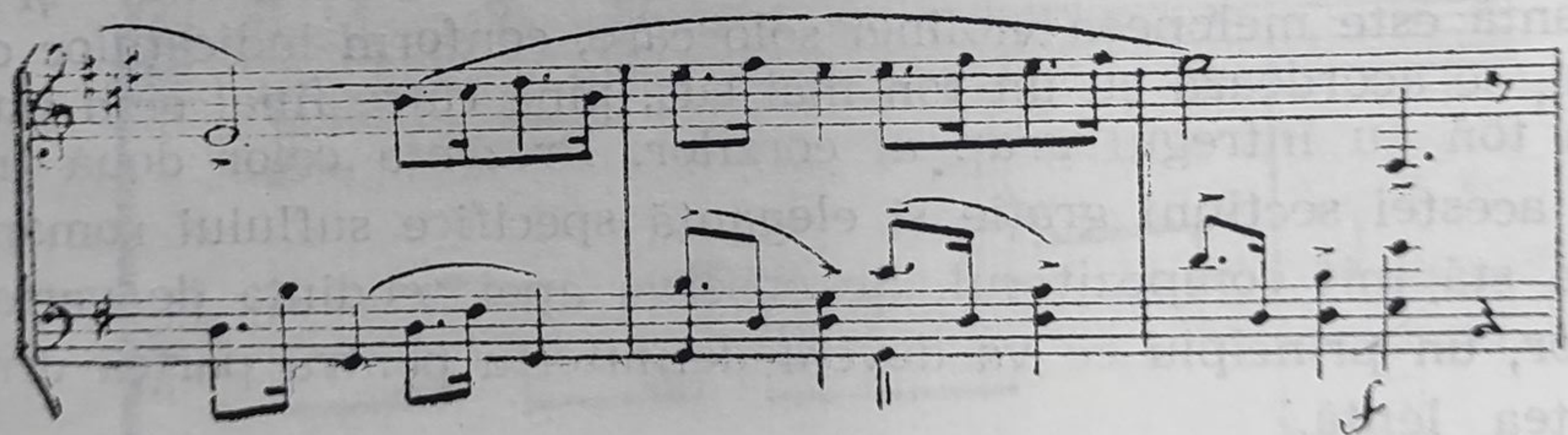
Ruhevoll (Poco adagio), partea a III-a, debutează cu o temă generoasă, cantabilă, de larg suflu melodic, amintind de partea a II-a a *Simfoniei a IV-a* de Bruckner. Expresia este concentrată, determinată și de tratarea polifonică a unor teme încredințate instrumentelor cu corzi, la care se adaugă treptat partida suflătorilor.





Tratarea variațională a temelor conferă muzicii grație și mișcare, adîncind metamorfoza temelor, de la expresia gravă la seninătate și voioșie. Forma de rondo, realizată prin juxtapunere cu tehnica variației, se înscrie ca un unicat în întreaga creație a compozitorului.

Finalul simfoniei, partea a IV-a, *Sehr behaglich* (foarte comod) se realizează pe temeiul voioșiei primei părți. Lumea inocentă a copiilor este readusă prin motivul pastoral expus de clarinet,



dar și prin întreaga desfășurare a muzicii de o expresie elevată, spiritualizată, realizată atît prin procedee compoziționale simple, cît și prin eleganța, grația și gingășia imprimate de vocea sopranei „acompaniată discret” (după cum indică compozitorul în partitură), a cărei partidă vocală are la bază textul liedului *Bucuriile cerești* din culegerea „*Cornul fermecat al băiatului*”.

Începînd cu anul 1901, creația lui Gustav Mahler cunoaște o nouă dimensiune. Contemplarea idilică a vieții și frumusețea ei utopică sînt înlocuite cu meditația profundă, cu prezentarea ei în forma-i nudă, fără adaosuri, compozitorul participînd direct la suferința celor mulți, a celor sărmani. Astfel, în perioada 1901—1905 creează ciclul de 5 lieduri „*Kinder-totenlieder*” (Cîntecele copiilor morți) și următoarele trei simfonii : a V-a, a VI-a și a VII-a. Fondul comun al problematicii abordate în lieduri și simfonii conferă muzicii compuse în această perioadă trăsături distincte ; expresia este dură, îngroșată, tragismul este accentuat și profund. Entitățile apar supradimensionate, iar filiațiile tematice sînt evidente pe parcursul desfășurărilor, păstrînd caracterul sumbru, funebru.

Ciclul „*Kindertotenlieder*“ (Cîntecele copiilor morți : 1901-1904) pentru voce și orchestră reunește cinci lieduri compuse pe versurile romanticului tîrziu Friedrich Rückert ²⁶².

Ca și în ciclurile anterioare, în „*Kindertotenlieder*“ G. Mahler realizează adevărate tablouri psihologice, de un profund realism, în care expresia este puternică, fiind determinată de durerea adîncă dar reținută ce o exprimă textul și muzica liedurilor. Predominantă este meditația calmă și înțeleaptă mai ales în primele patru lieduri, pentru ca suferința să izbucnească puternic, asemenea exploziei, în ultimul lied, al cincilea.

Desfășurarea este gradată, și de la un lied la altul ni se prezintă noi și noi modalități de rezolvare a unor probleme componistice, ale complexității actului creator muzical.

Liedul de debut, *Nun will die Sonne so hell aufgeh'n* (Soarele răsare atît de strălucitor), se desfășoară într-o mișcare liniștită (*Langsam und schwermütig*) și se distinge prin simplitatea melodiei și discreția acompaniamentului orchestral, în care predomină sonoritățile camerale oferite de tratarea cvasi-solistică a instrumentelor. Se urmărește astfel realizarea unui climat de calm și liniște interioară, de confesiuni și comunicare a unor gînduri și sentimente ce le încearcă cel ce și-a pierdut copiii, bucuria vieții, a căror amintire dureroasă plutește pretutindeni.

Liedul următor — al doilea —, *Nun seh'ich wohl, warum so dunkle Flammen* (Acum înțeleg de ce priveați atît de sumbru), continuă într-o creștere gradată intensă suferință și duce mai departe puternica.

Ruhig, nicht schlepend non rit

pp

Nun seh'ich wohl, warum so dunkle Flammen

²⁶² Din cele 428 poezii scrise de Fr. Rückert (1788—1866) în memoria celor doi copii ai săi, Ernst și Luise — secerati fulgerător de moarte —, G. Mahler a ales cinci, compunînd în anul 1901 primele trei lieduri, următoarele două fiind realizate în anul 1904.

dar reținuta emoție a primului lied. Compozitorul utilizează mai frecvent cromatismul în cadrul discursului muzical, amintind chiar de leit-motivul dragostei prin vrajă din *Preludiul* la opera *Tristan și Isolda* de Wagner (vezi exemplul de la p. 191).

Revenirea la melancolia calmă din prima parte se produce în liedul al treilea, *Wenn dein Mütterlein* (Dacă mămica ta), a cărui melodie se constituie pe baza a trei intervale de cvartă, două ascendente și unul descendent,

Fließender
pp

Wen dein Mütterlein tritt zur Tür her ein

The musical score is for the song 'Wenn dein Mütterlein'. It features a vocal line and a piano accompaniment. The tempo is marked 'Fließender' (flowing) and the dynamics are 'pp' (pianissimo). The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The melody is characterized by quarter-note intervals, alternating between ascending and descending. The lyrics are 'Wen dein Mütterlein tritt zur Tür her ein'.

care au darul să creeze o stare de neliniște și puternică tensiune dramatică, mai ales în secțiunea mediană a liedului, unde melodia este îmbogățită cu elemente cromatice.

Aceeași durere reținută și calmă este redată și de liedul următor, al patrulea, *Oft denk'ich, sie sind nur ausgegangen* (Adesea mă gândesc că ați ieșit numai), într-o desfășurare liniștită, sobră (*Ruhig, bewegt ohne zu eilen*), cu revenirea obsedantă a unui interval de sextă mică suitoare.

Este punctul culminant al acestor desfășurări reținute²⁶³, pentru că în liedul al cincilea, *In diesen Wetter* (În această furtună), este adusă o schimbare bruscă, melodia devine capricioasă, cu elemente de recita-

In die sem Wet. ter, in die sem Braus

The musical score is for the song 'In diesen Wetter'. It features a vocal line and a piano accompaniment. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The melody is characterized by quarter-note intervals, alternating between ascending and descending. The lyrics are 'In die sem Wet. ter, in die sem Braus'. The piano accompaniment includes a dynamic marking of 'f - p' (forte to pianissimo) and a 'pp' (pianissimo) marking at the end.

²⁶³) „E greu să accepți ideea pierderii definitive. Nu, copiii se vor întoarce, au ieșit doar ca de obicei la joacă, sau la plimbare.”.

tiv, într-o învăluire orchestrală densă. Imaginea unei furtuni dezlănțuite îl aduce pe tată la realitate. („Nu, pe o asemenea furtună nu aș fi lăsat copiii afară“).

Se revine apoi la desfășurările inițiale, mișcarea se liniștește și în *pp*, *Langsam wie ein Wiegenlied* (liniștit, ca un cântec de leagăn), se impune o melodie ce uimește prin simplitatea și frumusețea ei, afirmând mult mai pregnant decât liedurile anterioare tonul baladesc al ciclului.

Uimitoare și prin simplitatea arhitecturilor, liedurile din ciclul *Kindertotenlieder* se înscriu ca lucrări de referință în literatura genului de la începutul secolului al XX-lea.

În aceeași perioadă (1901—1905), Mahler a compus și cele trei simfonii: a V-a, a VI-a și a VII-a — „*Trilogia minoră*“ —, cum au fost ele denumite, simfonii în care compozitorul urmărește aceleași mari probleme ale existenței și conștiinței umane, de la atmosfera la caracterul și chiar unele idei tematice din „*Kindertotenlieder*“.

Simfonia a V-a în do diez minor (1901—1902) marchează începutul cristalizării unor noi procedee stilistice în dramaturgia simfonică mahleriană. Un întreg complex de probleme, de la existență la neființă, de la bine la rău, de la lumină la întuneric, de la starea estatică la văpaia aprinsă a plenitudinii vieții etc., transpare din muzica pur simfonică a acestor simfonii, compozitorul renunțând la text, creînd o adevărată lume a ideilor simfonice, o lume a analizei și introspecției psihologice²⁶⁴.

Construcția simfoniei evidențiază preocuparea compozitorului de a crea de acum înainte simfonii cu înțeles și sens mai larg, pe care auditoriul să le perceapă nu numai ca drame, ci și ca adevărate tragedii muzicale.

Cele cinci părți care alcătuiesc lucrarea sînt ordonate de către compozitor în trei secțiuni distincte, corespunzînd actelor unei tragedii.

- | | | |
|-----|------------------------------|--------------------|
| I | 1. <i>Trauermarsch</i> |) actul I |
| | 2. <i>Stürmisch bewegt</i> | |
| | <i>Mit grösster Vehemenz</i> | |
| II | 3. <i>Scherzo</i> | actul al II-lea |
| III | 4. <i>Adagietto</i> |) actul al III-lea |
| | 5. <i>Rondo-Finale</i> | |

Simfonia afirmă încă de la început, prin intermediul celor patru trompete în si bemol, o temă sumbră de marș funebru, asemănătoare ca structură ritmică și melodică cu motivul destinului din *Simfonia a V-a de Beethoven*.

²⁶⁴) „Simfonia, pentru mine, înseamnă a-mi construi cu toate mijloacele existente o lume“: Gustav Mahler.



Acest motiv apare pentru prima dată în secțiunea finală a dezvoltării din prima parte a *Simfoniei a IV-a*. Evoluția muzicii din această parte — *Trauermarsch* (Marș funebru) — este constantă pe același ritm de marș funebru, prezentându-ne o lume îndoliată, încolonată ca într-un cortegiu funerar²⁶⁵.



Durerea este profundă dar reținută, iar înlănțuirea temelor (de o rară frumusețe melodică) — neordonată strict conform unei scheme inițiale — creează cadrul unei profunde contemplații.

Aceeași atmosferă sumbră și funebră ne-o prezintă și secțiunea a doua, *Stürmisch bewegt. Mit grösster Vehemenz* (Mișcare furtunoasă. Cu cea mai mare vehemență) în care, însă, intensitățile sonore cresc, cadrul desfășurărilor muzicale se lărgeste continuu; pe fondul general apar stridente, anticipând tipătul expresionist din creația de operă a noii școli vieneze. Alternanța celor două stări de meditație și izbucnire

²⁶⁵) Frapantă asemănare, ca desen melodic și ritmic, cu tema părții a treia a *Simfoniei în Fa major* de Johannes Brahms: Vezi pag. 84.

tensională sînt caracteristice celui de-al doilea tablou muzical. De re-
marcat filiația tematică cu muzica ciclului de lieduri „Cîntecele copiilor
morți”, atît în primul cît și în al doilea tablou.

Actul următor al dramei — *Scherzo, Kräftig nicht zu schnell* (Puternic, nu prea repede) —, de mare întindere, nu reușește să aducă schimbări care să contrasteze cu expresia secțiunilor anterioare. Motivul încredințat cornilor în Fa (4) și cornului obligat

Handwritten musical score for "Der Hase" by Franz Schubert. The score is in 3/4 time, key of D major (two sharps). It features a vocal line (Soprano) and a piano accompaniment. The tempo is marked "Kräftig, nicht zu schnell" and "poco rit". The score includes dynamic markings such as "f", "p", and "fp". The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

este dedus din materialul tematic al secțiunii anterioare. Predominantă aici este preocuparea compozitorului de a imprima muzicii un specific național, realizând o alternanță între suflul general romantic și intonațiile cu iz popular austriac. Acestea apar mai ales în cele două trio-uri ale scherzo-ului și în tema cornului solist, care este tratat ca un adevărat personaj principal.

Actul final al simfoniei debutează cu *Adagietto* (partea a patra), un adevărat unicat în literatura muzicală prin ineditul orchestral, această secțiune fiind scrisă numai pentru instrumentele de coarde la care se adaugă harpa. Este o adevărată oază de liniște, un popas înaintea unei noi mari acțiuni. Arhitectura și desfășurarea muzicală amintesc de liedurile mahleriene de început, de optimismul și seninătatea anilor adolescenței. Aceasta doar pentru o scurtă durată, pentru că trecerea la *Rondo-ul* final (partea a V-a) se face direct prin indicația *attacca Rondo finale*, ducându-ne din nou într-o lume a luptei, a acțiunii. Desfășurarea muzicală este plină de dinamism, țesătura polifonică este densă, expresia muzicală este amplificată prin variatele procedee polifonice folosite de compozitor — alese cu grijă din uriașul arsenal muzical contemporan. Acest final este și locul unor adevărate demonstrații de virtuozitate orchestrală și posibilități combinatorice timbrale. Fără a neglija problematica filosofică de ansamblu a cărei rezolvare o realizează aici, prin imprimarea unui suflu eroic (sonorități și ritmuri de marș,

impetuozitate și forță), compozitorul deschide prin *Simfonia a V-a* o lume sonoră nouă, în care rigoarea, închistarea și legitatea clasică sînt bulversate, dovedind posibilitatea continuării ciclului simfonic pe alte coordonate decît cele tradiționale.

Simfonia a VI-a în la minor (1904) se înscrie ca o continuare a preocupărilor compozitorului de a da „răspunsuri perfect clare“ problemelor de ordin estetic cu care se confruntă lumea muzicală a începutului de secol XX.

Din punct de vedere arhitectural, aceasta reprezintă un moment de vîrf în temeritatea compozitorului de a crea noi structuri muzicale într-o concepție nouă. *Simfonia* este alcătuită din cele patru părți tradiționale, *Allegro energico, ma non troppo*, *Scherzo*, *Andante moderato* și *Finale* (*Allegro moderato*), dar în ansamblu „parcă două simfonii se contopesc în una formată din grupul primelor trei părți, precum și de sonata finală de proporții nemaipomenite“²⁶⁶. Și aici, ca și în *Simfonia a V-a*, problematica filosofică și muzicală sînt deduse din ciclul „*Kindertotenlieder*“.

Prima parte — *Allegro energico, ma non troppo* — este o formă tipică de sonată riguros organizată. Ritmul de marș caracterizează întreaga parte, iar învăluirile armonice se topesc în țesătura contrapunctică²⁶⁷ măiestrit condusă, creînd ascultătorului o stare de spirit tensională, încordată, fără însă a avea nimic funebru. Muzica de o incontestabilă modernitate cucerește de la început prin pregnanța temelor și prin ineditul tratărilor contrapunctice și timbrale.

Partea a doua — *Scherzo* —, cu indicația *Wuchtig* (violent), consacra definitiv în muzica lui Gustav Mahler noul tip de scherzo, în care ironia crudă, sarcasmul și demonicul transpar din tectonica simfonică, pe întregul parcurs al desfășurării muzicale. De remarcat indicația *Altiväterlich* (Ca pe vremea bunicilor) la începutul trio-ului,



atrăgînd astfel atenția asupra ironiei și parodiei ce va urma.

Și partea a treia — *Andante moderato* — răspunde unor imperative arhitecturale tradiționale. Forma de lied (ABABA) se constituie drept cadrul unor desfășurări muzicale în care predomină meditația

²⁶⁶) Berger, Wilhelm, op. cit., pag. 119.

²⁶⁷) „Es gibt keine Harmonie, sondern nur Kontrapunkt“: nu există armonie, ci numai contrapunct — spunea G. Mahler în acea perioadă.

profundă. Melodia expusă de viori se desfășoară într-o curgere fluentă a cărei evoluție continuă.



Aici, filiația cu tematismul ciclului „Kindertotenlieder” este ușor de sesizat, întreaga secțiune constituindu-se ca un adevărat poem închinat vieții, concluzie a primelor trei secțiuni, ce pregătește „marele final”.

Partea a patra — *Finale, Allegro moderato* — tot în formă de sonată alcătuită după toate regulile clasice (cu anumite particularități de structurare și organizare a dezvoltărilor), poate fi considerată o monumentală „epopee, mai curînd eroică decît tragică”²⁶⁸. Un adevărat torent de teme într-o strînsă interdependență, cu sens expresiv convergent, creează încă de la început imaginea luptei, a confruntării dure din care se întrezărește victoria finală.

Forța este subliniată și de aparatul orchestral mult amplificat, pe care îl folosește compozitorul în acest compartiment al simfoniei²⁶⁹ și, în ciuda numeroaselor ascensiuni și prăbușiri sugerate pe parcursul desfășurărilor muzicale, concluzia finală este de victorie, de înălțare deasupra tuturor tarelor existenței umane.

„Tragica”, precum a fost denumită, *Simfonia a VI-a*, în ansamblul ei, evidențiază marea artă componistică a lui Mahler, formidabila lui capacitate și forță de a opera cu mari blocuri sonore cu care se desfășoară

²⁶⁸) Berger, G.W. op. cit., pag. 120.

²⁶⁹) Patru flaute plus flautul piccolo, patru oboaie plus cornul englez, patru clarinete plus clarinetul bas, patru fagoturi, plus contrafagotul, opt corni, șase trompete, patru tromboane, tuba, instrumente de percuție, din care fac parte două perechi de timpane, glockenspielul, clopotele, xilofonul, gongul și un ciocan (alături de altele), la care se adaugă compartimentul corzilor amplificat corespunzător.

pe spații ample (numai finalul cuprinde 822 măsuri), în scopul relevării unor trăiri subiective complexe, de o extrem de mare varietate.

*Simfonia a VII-a în mi minor*²⁷⁰ (1904) se înscrie mai mult în estetica romantismului atât prin arhitectura secțiunilor, cât și prin expresia de ansamblu a lucrării.

Prima parte — *Langsam (Adagio), Allegro* — mai păstrează unele legături cu tonul general al primei părți din *Simfonia a VI-a*, dramatismul și încheștarea sînt redată printr-o evoluție polifonică perpetuă, pentru ca apoi întreaga desfășurare să intre într-o nouă fază, în care se simte sentimentul naturii, asimilat dintr-o altă poziție existențială și redat cu noi mijloace și forme.

Pe ritmul monoton de marș funebru, tema cornului tenor (în si bemol)

Adagio

Corn in Sib

pp

f

se impune ca un autentic personaj principal în întreaga desfășurare a introducerii.

Contrastînd cu aceasta, *Allegro risoluto, ma non troppo*, în formă de sonată, afirmă o nouă lume, eroică, expresia fiind dată de cantilena cornilor,

²⁷⁰) Cu o introducere în si minor.

Allo risoluto ma non troppo

The image shows a musical score for three staves. The top staff is for Oboe (ob.), the middle for Corn (Corn.), and the bottom for String (Str.). The tempo is marked 'Allo risoluto ma non troppo'. The Oboe part has a 'sempre f' marking. The Corn part has a 'ff' marking. The String part has a 'ff' marking. The music is in 2/4 time and D major.

care se constituie ca un leit-motiv ce apare de-a lungul primei părți în numeroase ipostaze intonaționale.

Partea a doua — *Nachtmusik I* (Nocturna I), *Allegro moderato* — se interpune desfășurărilor impetuoase eroice, prin schimbarea fondului emoțional, trecându-se la o expresie reținută, cu toate că ritmul este constant, specific unui marș tineresc.

Scherzo-ul care urmează (partea a treia) — *Schattenhaft* (fantomatic) — continuă desfășurarea nocturnă a dramei. Adevărată culme a *scherzo*-ului mahlerian, această muzică se desfășoară în cascade halucinante și, cu toate că ambianța generală se vrea vibrantă și veselă, grotescul și ironicul răbufnesc ca o trăsătură specifică și permanentă a acestui gen muzical.

Și în partea a patra — *Nachtmusik II* —, de data aceasta în *Andante amoroso*, este continuată desfășurarea luminoasă a muzicii nocturne. Pentru a sublinia și mai mult cadrul și specificul serenadei, Mahler introduce chitara și mandolina în orchestra simfonică, conferind muzicii o anumită eleganță și creînd o oarecare notă de intimitate. (vezi ex. de la pag. 200)

Partea a V-a — *Rondo finale* (*Allegro ordinario*) — păstrează mișcarea primei părți și prin fondul muzical, precum și prin desfășurările arhitecturilor muzicale, rezultînd o simetrie a întregului ciclu simfonic. Întreaga secțiune este de o construcție aparte, am putea spune singulară în întreaga sa creație. O adevărată apoteoză, un triumf al simfonismului pur, o dovadă a viabilității formelor și genurilor muzicale instrumentale, acest *Rondo finale* este și un triumf al binelui asupra răului, un punct terminus în drumul de la întuneric la lumină.

După *Simfonia a VII-a*, în concepția simfonică de ansamblu a compozitorului se produce o nouă schimbare: revenirea din nou la text

Andante amoroso rit. I a tempo

2 Klaviere

2 Organe

2 Hörner

Gitarre
klingt eine
Oktave tiefer

Mandoline

Harfe I

Mit Aufschwung
solo

I Violinen

II Violinen

Bratschen

Violoncelli

f *sf* *espr* *dim.* *pp*

f *p* *dim.* *pp*

f *p* *dim.* *pp*

f *p* *dim.* *pp*

ca element component al discursului muzical, dar de data aceasta într-o nouă viziune. Experiența acumulată de-a lungul celor șapte simfonii îi va permite lui Mahler să opereze cu dezinvoltură în una din cele mai monumentale creații vocal-simfonice: *Simfonia a VIII-a în Mi bemol*

pe care îl tratează într-o complexă formă de sonată ce culminează în dezvoltare cu o dublă fugă.

În partea a doua — *Poco adagio* — Mahler preia scena finală din *Faust* de Goethe, dându-i noi sensuri și interpretări în cadrul unor forme muzicale tradiționale componente ale ciclului simfonic (*andante*, *scherzo* și *final*), măiestrit sudate și tratate în mod unitar. Unitatea se remarcă și din punct de vedere tematic, asigurată de penetrația și circulația continuă în întreaga simfonie a unor idei muzicale, dintre care cea mai pregnantă este cea cu care debutează lucrarea.

Emoția produsă este deosebit de puternică, sentimentul bucuriei irumpe de la început și se menține până în finalul apoteoză, într-o infinită gamă de nuanțe și gradații. Compusă doar în 58 de zile (de la 21 iunie la 18 august 1906), simfonia a fost definitivată în 1908 și prezentată în primă audiție la München, la 12 și 13 septembrie 1910, sub bagheta autorului ei, însemnând cel mai mare triumf componistic și dirijoral al lui Gustav Mahler.

Între *Simfonia a VIII-a* și *a IX-a* se situează *Simfonia-cantată* „*Das Lied von der Erde*” (Cîntecul pămîntului), compusă într-o vreme în care însuși Gustav Mahler trecea printr-o perioadă plină de încercări și de cumplite suferințe²⁷⁴. În concepția și în creația sa își face loc tristețea (generată și de constatarea că lupta sa a fost sterilă), la care se adaugă presimțirea sfîrșitului apropiat și regretul despărțirii definitive. Această stare de spirit își lasă amprenta în creația simfonică a ultimilor ani ai vieții compozitorului.

„*Cîntecul pămîntului*” pentru tenor, contralto (sau bariton) și orchestră este prima lucrare din acest grup de simfonii și reprezintă viziunea pămînteană a frumuseții vieții și fericirii omenesti. Pentru prima dată în creația sa, compozitorul părăsește zonele idealului, coborînd în cele ale realului, închinînd acest imn plăcerilor pe care omul le gustă în vin, iubire, natură, tinerețe, pe care le cîntă cu o durere crepusculară, cu amărăciune și ironie sfîșietoare. Muzica este dominată de accente sumbre, de trăiri subiective care se transformă în generalizatoare semnificații umane.

Neobișnuită ca formă, simfonia, alcătuită din șase părți, se constituie ca o suită de șase lieduri pentru voce și orchestră²⁷⁵, la baza căreia stau versuri din lirica japoneză a secolului al VIII-lea²⁷⁶.

„*Das Trinklied vom Jammer der Erde*” (Cîntec de pahar despre jalea pămîntului), *Allegro pesante*, este prima parte a simfoniei și, contrar așteptărilor, nu este vorba de un cîntec vesel, ci de unul trist în care sînt evocate viziuni de coșmar²⁷⁷. Fondul muzical este înfricoșător,

²⁷⁴) În 1907 moare fiica sa în vîrstă de 5 ani. În același an (1907), este nevoit să părăsească postul de director al operei vieneze și constată că sănătatea îi este afectată de o gravă maladie cardiacă. (La aceasta se adaugă și „teama” că *a IX-a simfonie* să nu fie ultima, ca la Beethoven, Schubert, Bruckner). Vezi și Br. Walter: *Gustav Mahler*, New York, 1947.

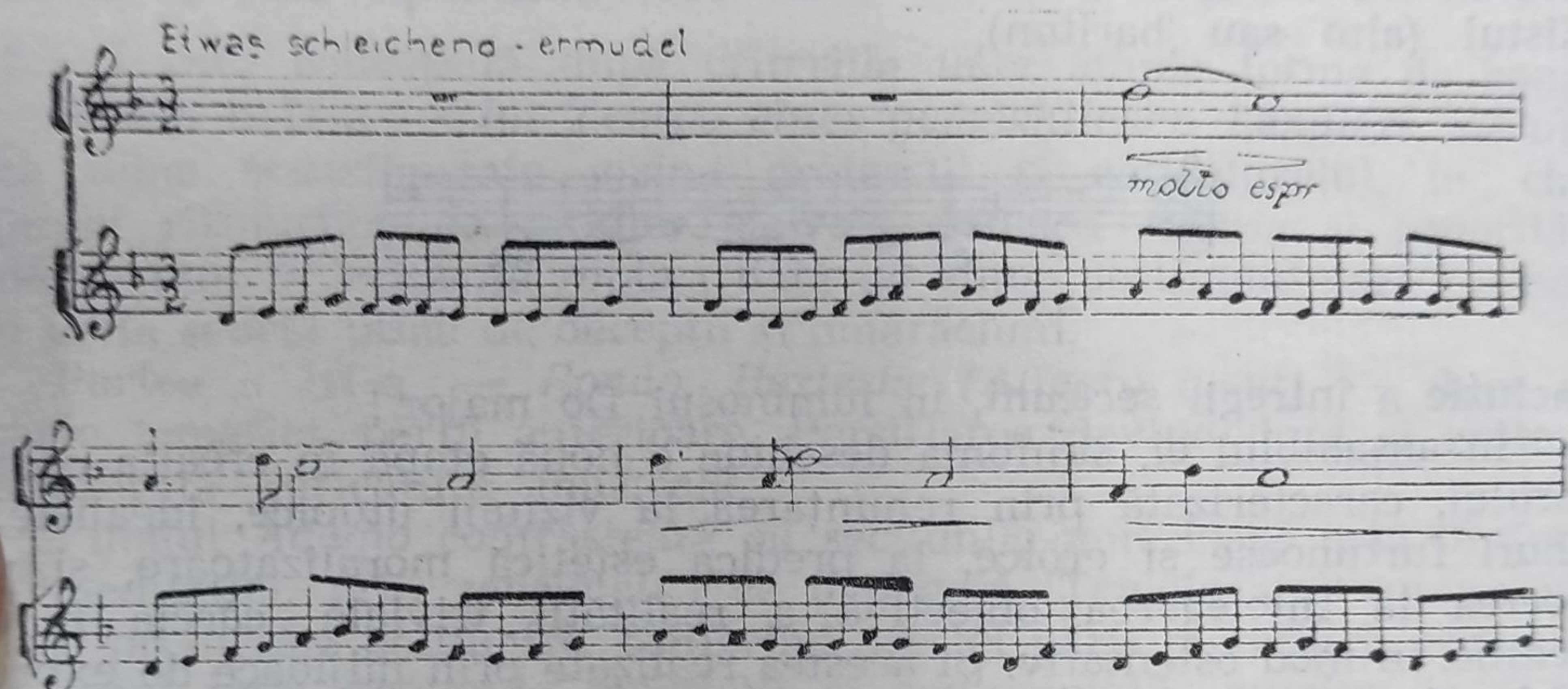
²⁷⁵) Berger, G.W.: op. cit., pag. 103.

²⁷⁶) Poeziile aparțin lui Li Tai Pe, Ciang Ci, Van Vei și Mong Kao Jen, traduse în limba germană de Hans Bethge.

²⁷⁷) „Monstrul deasupra mormintelor își așteaptă prada. Întunecat este viața ca și moartea ... Un pahar cu vin e mai prețios decît orice bucurie ... Sorbiți paharul pînă la fund”.

cu sonorități stridente, realizate prin procedee diferite de emisie a sune-
telor, mai ales la instrumentele de suflat ²⁷⁸, pe care se brodează melodia
tenorului, neobișnuită ca factură prin țesătura înaltă, sinuoasă și bogată
în cromatisme.

Partea a II-a — *Der Einsame im Herbst* (Singuraticul toamna),
Etwas schleichen-ermüdet —, de o intensă melancolie, se desfășoară
într-o monotonie voită, imprimată de la început de melopeea în optimi
a violinelor care, cu excepția unor mici întreruperi, este păstrată pînă la
sfîrșit. Pe acest fundal, oboiul mai întîi, apoi flautul intonează o melodie
de mare tristețe.



Textul încredințat contraltei descrie peisajul posomorît al toamnei
în care singuratecul își simte inima obosită, mîngîindu-se cu gîndul că
odihna eternă îi va aduce liniștea ²⁷⁹.

Întreaga parte se desfășoară în nuanțe scăzute, predominînd *p* și
pp, cu excepția episodului central unde creșterea dinamică ajunge la un
ff de scurtă durată, pentru ca apoi totul să reentre în nuanța inițială și,
în final, să se stingă.

Părțile următoare — a III-a, a IV-a și a V-a — sînt consacrate
preamăririi a ceea ce aduce farmec în viața umană : tinerețea, frumusețea
și băutura.

Partea a III-a — „*Von der Jugend*“ (Despre tinerețe) — este un
scherzo tratat liber, de mici dimensiuni, într-o orchestrație rarefiată,
punînd în evidență expresivitatea textului cîntat de tenor.

Partea a IV-a — „*Von der Schönheit*“ (Despre frumusețe), *Comodo
dolcissimo* — se remarcă prin eleganța și grația sonoră ce o realizează
compozitorul cîntînd frumusețea feminină. Instrumentele de suflat din
lemn și corzile dețin ponderea în realizarea discursului muzical. Acestora
li se adaugă mandolina, cu un efect deosebit în cadrul ansamblului
simfonic.

Partea a V-a — *Der Trunkene im Frühling* (Bețivanul primăvara),
Allegro — este un al doilea scherzo al simfoniei, acesta remarcîndu-se

²⁷⁸) Triluri, Flatterzunge, Zungenstoss, tremolo-uri etc.

²⁷⁹) „Mein Herz ist müde. Meine kleine Lampe erlöscht mit Knistern, es
gemacht mich an der Schlaf. Ich kamm'zu dir, traute Ruhestätte!“

prin lirismul cald al melodiei solistului, brodată pe fundalul orchestral șagalnic și jucăuș, urmărind să redea bucuria pe care o simte omul în vin și cîntec.

Ultima parte, a VI-a — *Der Abschied* (Rămas bun) —, revine la atmosfera sumbră și apăsătoare a muzicii din primele două mișcări. Sentimentul morții apropiate și inevitabile nu înfricoșează, nu produce șocul tragic, catastrofal. Evenimentul, ultimul din viața omului, este privit și așteptat ca un fenomen natural și firesc.

Amplu, ca toate finalurile mahleriene, acest ultim lied al simfoniei este construit într-o formă tripartită, în concordanță cu structura textului. De remarcat secunda mare descendentă pe care o intonează solistul (alto sau bariton),



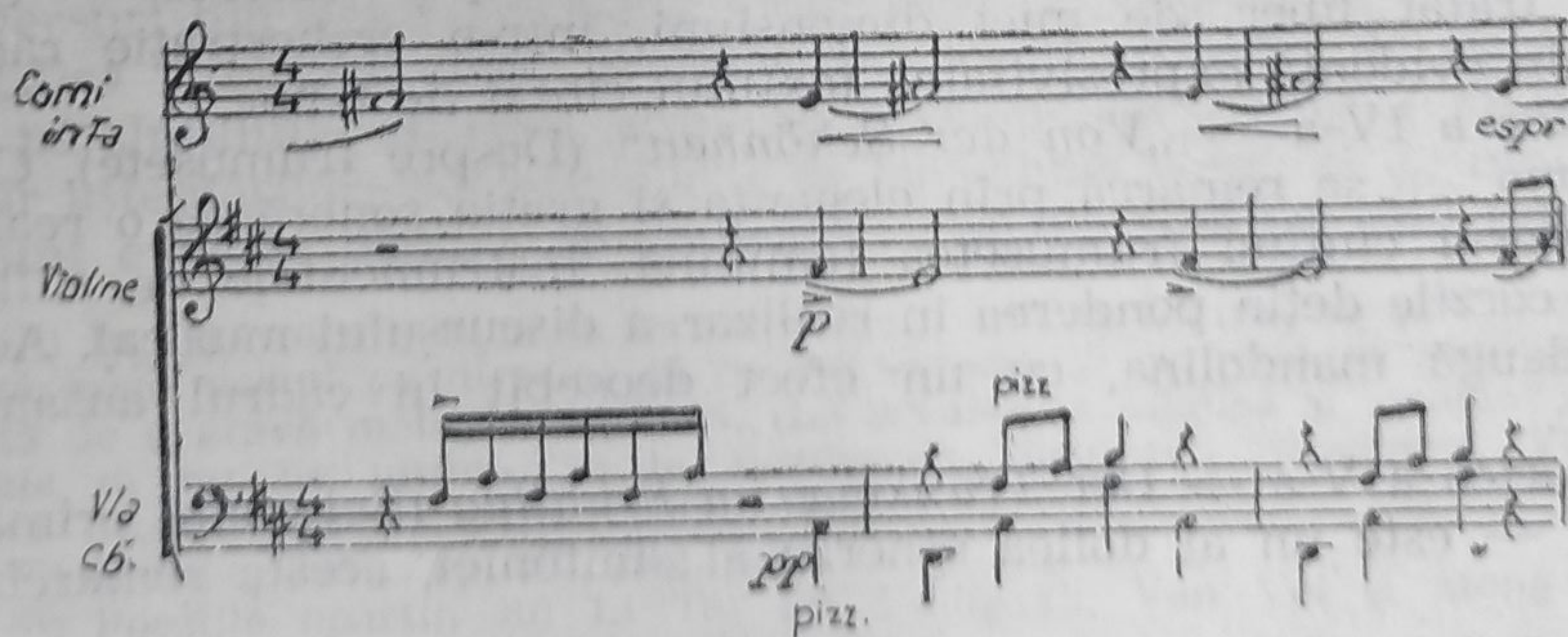
concluzie a întregii secțiuni, în luminosul Do major !

În ansamblul ei, simfonia deschide o nouă etapă în creația compozitorului, caracterizată prin renunțarea la viziuni utopice, idealiste, la elanuri furtunoase și eroice, la predica estetică moralizatoare, și prin trecerea la înțelegerea obiectivă a realității triviale, căreia îi rîde sarcastic, în mod ostentativ. Și acestea realizate prin mijloace de expresie simple dar de mare complexitate emoțională (instrumentele tratate solistic, reunite într-o orchestră cu sonorități camerale).

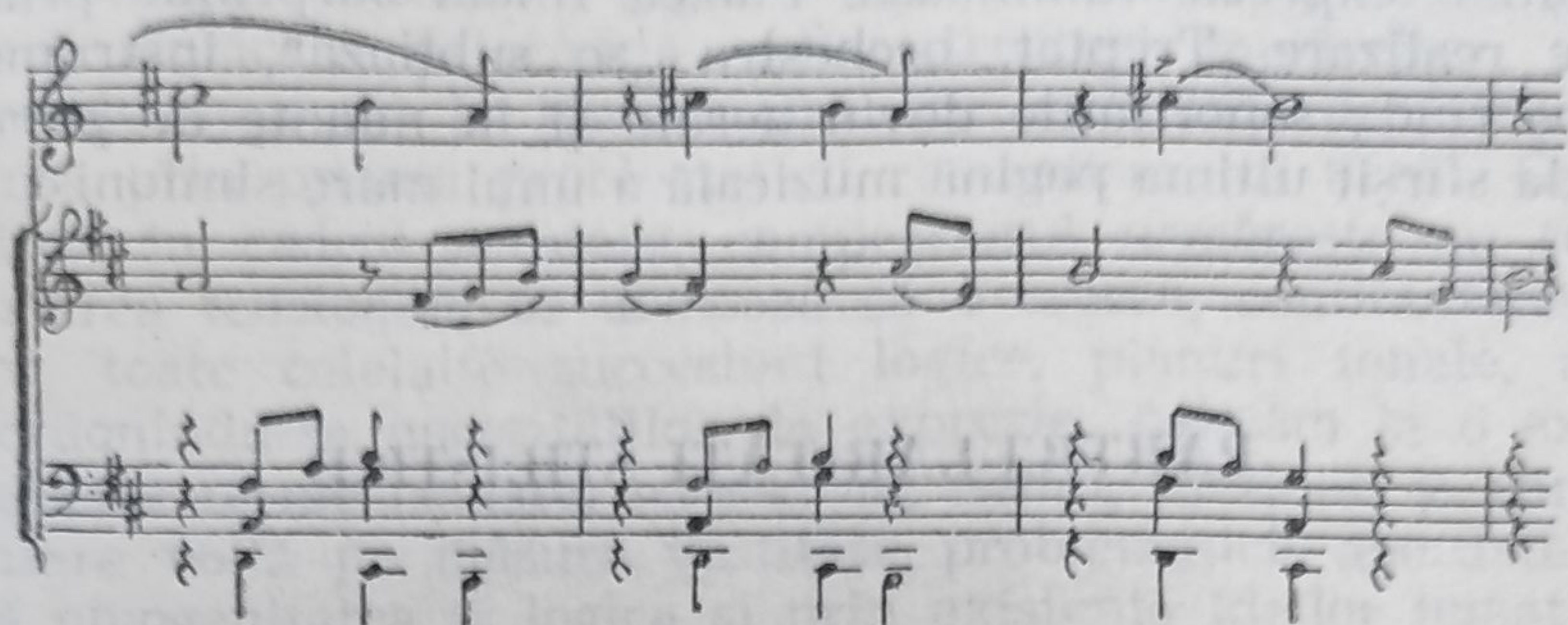
În această estetică se înscrie și *Simfonia a IX-a în Re major* (1909), o lucrare pur orchestrală alcătuită din patru părți într-o dispunere liberă, așa cum a procedat Mahler în toate simfoniile sale²⁸⁰.

În ansamblu, simfonia continuă problematica din „Cîntecul pămîntului”, într-o interpretare filosofică generalizatoare.

Prima parte — *Andante comodo* — preia secunda mare descendentă din finalul simfoniei anterioare, interval ce se constituie drept celulă generatoare a întregului material tematic ;



²⁸⁰) Două părți lente încadrează două scherzo-uri.



partea I este concepută după criteriile unei ample forme de sonată.

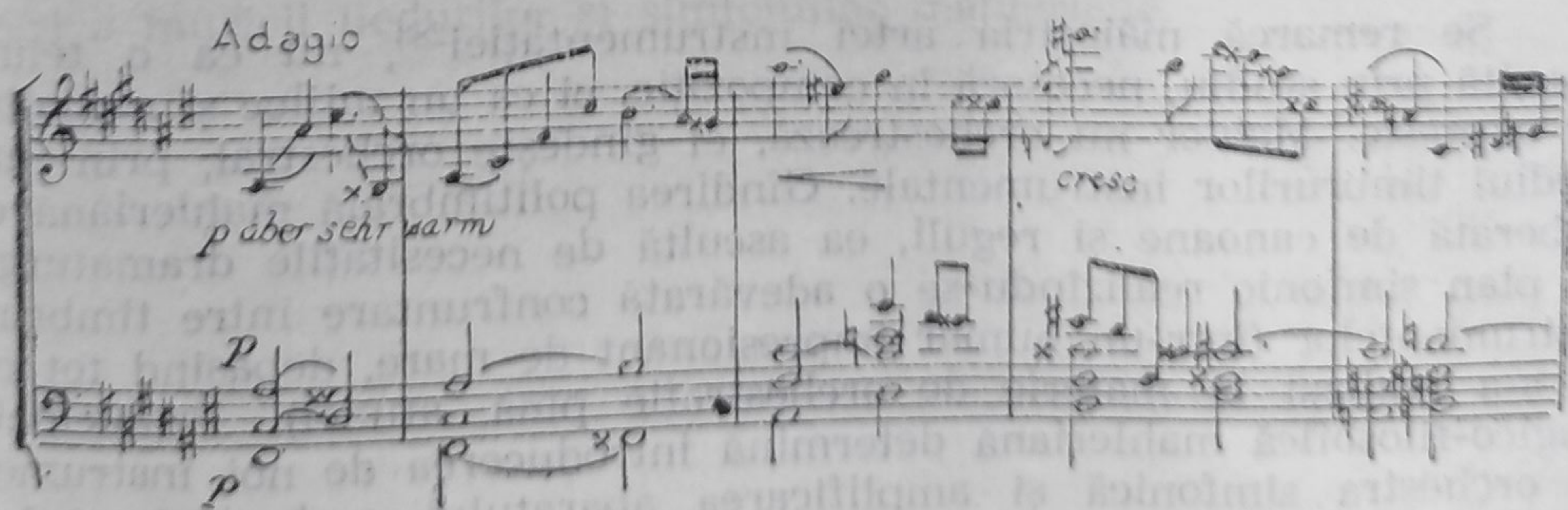
Partea a II-a — *Im Tempo eines gemächlichen Ländlers* — utilizează teme transfigurate vizînd grotescul și caricaturalul, în ciuda eleganței ritmurilor de ländler și vals. Muzica stranie și sonoritățile stridente pun în evidență replica dată de autor destinului care i-a hărăzit o viață scurtă plină de decepții și amărăciuni.

Partea a III-a — *Rondo, Burleske (Allegro assai)* — duce mai departe tematica părții anterioare. Persiflarea devine dură și grotescă, o adevărată caricatură muzicală.

Finalul *Adagio* contrastează cu secțiunile anterioare prin profunzimea meditației, prin sobrietatea ce o degajă. Temele sînt supuse unor variate prelucrări polifonice, conferind acestei părți măreție și grandoare. Este locul unei profunde meditații și contemplații, muzica de o rară sinceritate relevă tragismul și durerea sufletească prin care trecea compozitorul în acești ultimi ani ai vieții sale.

Simfonia a IX-a, în mod paradoxal și fatal, a fost ultima din seria celor duse pînă la capăt de către compozitor.

Simfonia a X-a, în *Fa diez major* (1910), a fost concepută în cinci părți²⁸¹, din care Mahler a reușit să definitiveze doar prima parte, un amplu *Adagio* meditativ, construit în formă de sonată, cu expuneri variaționale a materialului tematic, cu un *Andante* introductiv încredințat violelor,



într-o continuă tratare polifonică, păstrînd permanent nota evocatoare nostalgică, întreruptă doar de solo-ul de vioară care aduce tema prin-

²⁸¹) Două *adagio*-uri extreme încadrau un *scherzo* — partea a doua —, un *intermezzo* intitulat *Purgatorio* — partea a treia — și un *vals* — partea a patra.

cipală într-o expresie luminoasă. Partea finală surprinde prin modalitățile de realizare. Treptat, orchestra „se subțiază”, instrumentele se retrag pe rînd; sonoritățile devin aerate și în nuanțe de *piano* și *pianissimo* ia sfîrșit ultima pagină muzicală a unui mare simfonist.

PARTICULARITĂȚI STILISTICE

Gustav Mahler își definitivează opera într-o perioadă extrem de contradictorie, în care gîndirea muzicală austriacă era dominată de spiritul wagnerian. Tocmai în această epocă de adînci prefaceri el își clădește simfoniile și liedurile, „ca ultimă și supremă cucerire a concepției romantice”²⁸², punînd în centrul atenției sale problematica socială, psihologică și filosofică a eliberării omului și intrării sale într-o nouă lume — a binelui și armoniei universale.

Muzica lui Gustav Mahler, cu puternice rădăcini în simfonismul beethovenian, se caracterizează prin melodism, prin folosirea unor teme clare, într-o expunere și dezvoltare logică, culminînd printr-o rezolvare apoteotică în final.

Mijloacele de realizare și expresie muzicală mahleriene sînt cele tradiționale, dar folosite într-o nouă concepție și viziune componistică.

În general, o simfonie de Gustav Mahler îmbracă formele și trăsăturile unei adevărate drame simfonice, în care subiectul tratat este omul în luptă cu o societate nedreaptă, cu destinul. Pentru aceasta el utilizează un număr impresionant de mare de teme și motive, de o rară frumusețe și plasticitate, care circulă atît în cadrul părților unei simfonii cît și în cadrul mai multora. Desfășurarea dramatică determină structura simfoniilor foarte variat construite, de la patru părți la cinci și șase, pentru ca apoi să se ajungă la două și chiar numai una (*Simfonia a X-a*). Natura conținutului și complexitatea filosofică justifică dimensiunile foarte mari ale simfoniilor.

Se remarcă măiestria artei instrumentației²⁸³, nu ca o tehnică însușită prin studiu, necesară în compoziție, ci ca un mijloc și modalitate de expresie. Mahler nu orchestrează, el gîndește orchestral, prin intermediul timbrurilor instrumentale. Gîndirea politimbrală mahleriană este eliberată de canoane și reguli, ea ascultă de necesitățile dramaturgice, pe plan simfonic realizîndu-se o adevărată confruntare între timbrurile instrumentelor (într-un număr impresionant de mare, depășind tot ceea ce s-a realizat în materie de orchestrație pînă atunci). Problematika tragico-filosofică mahleriană determină introducerea de noi instrumente în orchestra simfonică și amplificarea aparatului orchestral pînă la dimensiuni colosale. De aici și amploarea sonoră, scara intensităților variînd de la *ppp* la *fff*, de multe ori cu efecte surprinzătoare.

²⁸²) Bekker, Paul: *Simfonia de la Beethoven la Mahler*.

²⁸³) G. Enescu îl consideră drept unul dintre cei mai mari orchestratori, alături de Berlioz, Dvořak, Rimsky-Korsakov, Saint-Saëns.

Dramaturgia simfonică, gigantismul orchestral, precum și amplele desfășurări muzicale determină noile structuri muzicale.

Formele muzicale la Mahler sînt prin excelență de factură clasică, tratate însă prin prisma problematicei romantismului tîrziu. Operînd cu dezinvoltură în cadrul acestora, compozitorul urmărește nu schema în sine, ci starea tensională ce urmează să o creeze, continuitatea acțiunii dramatice, toate celelalte succesiuni logice, planuri tonale, dezvoltări etc. subordonîndu-se necesităților de expresie. Asistăm la o extensie în timp a acestor forme (sonata, scherzo-ul, liedul, rondo-ul și variațiunea), la o dilatare voită pe măsura vastității problematicei abordate, care își păstrează omogenitatea și logica și prin existența ideilor tematice unificatoare repetate, fie identic, fie modificat, pînă la obsesie.

Scriitura polifonică reprezintă o altă particularitate stilistică mahleriană. „Es gibt keine Harmonie, sondern nur Kontrapunkt“ — spunea compozitorul —, tratîndu-și lucrările în planul orizontalității polifonice, asigurînd discursului muzical fluiditate și continuitate. Nu este vorba de „melodia infinită“ de tip wagnerian, ci este însăși gîndirea lui Mahler multimedială, fiecare voce încredințată unui timbru instrumental reprezentînd un personaj. Simultaneitatea vocilor, conducerea lor în sensuri diferite determină în muzica lui Mahler anumite dificultăți în receptare, care sînt însă depășite tocmai prin marea unitate pe care o realizează în planul dramaturgiei, al complexității tematice, al mesajului umanist ce-l adresează ascultătorului.

Accesibilitatea muzicii lui Gustav Mahler este asigurată și de prezența melodiilor deduse din melosul popular austriac, ceh, polonez și maghiar, pe care le tratează cu măiestria-i caracteristică.

De remarcă, de asemenea, pasiunea lui Mahler pentru peisaj, pentru descrierile sincere și pasionate ale multor tablouri din natură. Asimilarea cadrului natural, a frumuseților decorului montan a declanșat în compozitor emoții puternice, transpuse în pagini muzicale de o rară frumusețe²⁸⁴.

Prezența unor procedee onomatopice (cîntecul păsărilor, susurul izvoarelor, tunetul, cîntecul din fluier, semnale de trompetă din ritualul cazarmei etc.), întregește emoția și creează cadrul unei mai bune înțelegeri a muzicii liedurilor și simfoniilor mahleriene.

²⁸⁴) Lui Bruno Walter, care admira peisajul alpin, Mahler i-a spus: „N-ai nevoie să te mai uiți, toate astea le-am absorbit în muzica mea“. Vezi Bruno Walter: *Gustav Mahler*, New York, 1947.

LISTA **LUCRĂRILOR LUI GUSTAV MAHLER ²⁸⁵ ÎN ORDINEA CRONOLOGICĂ A COMPUNERII LOR**

Denumirea lucrării	Anul când a fost începută și terminată
— „ <i>Patrusprezece lieduri și cîntece din tinerețe</i> ” (pentru voce și pian)	1880—1892
1. <i>Frühlingsmorgen</i> (Dimineața de primăvară) — versuri de Richard Leander	
2. <i>Erinnerung</i> (Amintire) — versuri de Richard Leander	
3. <i>Hans und Grete</i> (Hans și Grete) — cîntec popular	
4. <i>Serenade aus Don Juan</i> (Serenada din Don Juan) — versuri Tirso de Molina	
5. <i>Phantasie aus Don Juan</i> (Fantezie din Don Juan) — versuri Tirso de Molina	
6. <i>Um schlimme Kinder artig zu machen</i> (aus „ <i>Des Knaben Wunderhorn</i> ”)	
7. <i>Ich ging mit Lust</i> (aus „ <i>Des Knaben Wunderhorn</i> ”)	
8. <i>Aus! Aus!</i> (aus „ <i>Des Knaben Wunderhorn</i> ”)	
9. <i>Starke Einbildungskraft</i> (aus „ <i>Des Knaben Wunderhorn</i> ”)	
10. <i>Zu Strassburg auf der Schanz</i> (aus „ <i>Des Knaben Wunderhorn</i> ”)	
11. <i>Ablösung im Sommer</i> (aus „ <i>Des Knaben Wunderhorn</i> ”)	
12. <i>Scheiden und Meiden</i> (aus „ <i>Des Knaben Wunderhorn</i> ”)	
13. <i>Nich wiedersehen</i> (aus „ <i>Des Knaben Wunderhorn</i> ”)	
14. <i>Lebbsstgefühl</i> (aus „ <i>Des Knaben Wunderhorn</i> ”)	
— „ <i>Das Klagende Lied</i> ” (Cîntecul tînguitor) pentru soprană, alto, tenor, cor mixt și orchestră. Pe un text propriu după un basm de Bechstein	1880
— „ <i>Lieder eines fahrenden Gesellen</i> ” (Cînteccele ucenicului pribeag), după un text propriu pentru voce și orchestră	1884
1. <i>Wenn mein Schatz Hochzeit macht</i>	
2. <i>Ging heut’ morgen übers Feld</i>	
3. <i>Ich hab ein glühend Messer</i>	
4. <i>Die zwei blauen Augen</i>	
— <i>Zwölf Lieder aus „Des Knaben Wunderhorn”</i>	1892—1895
1. <i>Der Schildwache Nachtlid</i>	
2. <i>Verlor’ne Müh’</i>	
3. <i>Trost im Unglück</i>	
4. <i>Wer hat dies Liedel erdacht</i>	

²⁸⁵) După Heinrich Kralik : *Gustav Mahler*, Viena, 1968.

5. *Das irdische Leben*
 6. *Des Antonius von Padua Fischpredigt*
 7. *Rheinlegendchen*
 8. *Lied des Vervolgten im Turm*
 9. *Wo die schönen Trompeten blasen*
 10. *Lob des hohen Verstandes*
 11. *Es sangen drei Engel* (aus der III. Symphonie)
 12. *Urlicht* (Alto solo aus der II Symphonie)
- *Simfonia I în re minor* 1888
 - *Wir geniessen die himmlischen Freuden* 1892
Text aus „*Des Knaben Wunderhorn*”
Wiederverwendet als Sopran-Solo in der IV. *Simfonie*
 - *Simfonia a II-a în do minor*, cu soprană, alto solo și cor mixt. Texte din „*Cornul fermecat al băiatului*” și de Klopstock-Mahler 1894
 - *Simfonia a III-a în re minor*, cu alto solo, cor de femei, cor de copii, după versuri de Friedrich Nietzsche și din „*Cornul fermecat al băiatului*” 1896
 - *Simfonia a IV-a în Sol major*, cu sopran solo, după versuri din „*Cornul fermecat al băiatului*” 1900
 - „*Sieben Lieder aus letzter Zeit*” 1899 – 1903
 1. *Revelge* (aus „*Des Knaben Wunderhorn*”)
 2. *Der Tambour'sel* (aus „*Des Knaben Wunderhorn*”)
 3. *Blicke mir nicht in die Lieder* (F. Rückert)
 4. *Ich atmel' einen linden Duft* (F. Rückert)
 5. *Ich bin der Welt abhanden gekommen* (F. Rückert)
 6. *Um Mitternacht* (F. Rückert)
 7. *Liebst du um Schönheit* (F. Rückert)
 - „*Kindertotenlieder*” (Cîntecele copiilor morți) pentru voce și orchestră, după versurile lui Friedrich Rückert 1901 – 1904
 1. *Nun will die Sonn' so hell aufgeh'n*
 2. *Nun seh ich wohl, warum so dunkle Flammen*
 3. *Wenn dein Mutterlein*
 4. *Oft denk'ich, sie sind nur ausgegangen*
 5. *In diesem Wetter*
 - *Simfonia a V-a în do diez minor* 1902
 - *Simfonia a VI-a în la minor* 1904
 - *Simfonia a VII-a în mi minor* 1905
 - *Simfonia a VIII-a în Mi bemol major*, pentru 3 soprane, 2 altiste, tenor, bariton și bas solo, cor de copii, două coruri mixte și orchestră mare 1906
 - „*Das Lied von der Erde*” (Cîntecul pămîntului), Simfonie pentru tenor și alto (sau bariton) și orchestră, după poezii chineze traduse de Hans Bethge („*Die chinesische Flöte*”) 1908
 1. *Das Trinklied vom Jammer der Erde* (Li Tai Pe)
 2. *Der Einsame im Herbst* (Ciang Ci)
 3. *Von der Jugend* (Li Tai Pe)
 4. *Von der Schönheit* (Li Tai Pe)
 5. *Der Trunkene im Frühling* (Li Tai Pe)
 6. *Der Abschied* (Mong Kao-Jen und Wang-wei)
 - *Simfonia a IX-a în Re major* 1909
 - *Simfonia a X-a (neterminată) în Fa diez major* 1910

BIBLIOGRAFIE * SELECTIVĂ

- Adler, Guido : *Gustav Mahler*, Wien, 1916
- Adorno, Theodor W : *Mahler, eie musikalische Physiognomik*, Frankfurt, 1960
- Bauer-Lechner, Natalie : *Erinnerung an Gustav Mahler*, Zürich, 1923
- Bălan, George : *Mahler*, Editura Muzicală, București, 1964
- Bekker, Paul : *Gustav Mahlers Simfonien*, Berlin, 1921
- Berger, Georg W : *Muzica simfonică romantică-modernă*, vol. III. București, Edit. Muzicală, 1974
- Graf, Max : *Geschichte and Geist der modernen Musik*, Stuttgart-Wien, 1953
- Klemperer, Otto : *Meine Erinnerungen an Gustav Mahler*, Zürich, 1960
- Kralik, Heinrich : *Das Opernhaus am Ring*, Wien, 1955
- * * * *Gustav Mahler*, Wien, 1968
- Krenek, Ernst : *Gustav Mahler*, În : Bruno Walter, G. M. ... New York, 1941
- La Grange, Henry Louis : *Gustav Mahler*, Paris
- Mahler, Alma Maria : *Gustav Mahler, Erinnerungen und Briefe*, Frankfurt, 1949
- Mahler, Gustav : *Briefe 1879—1911* Herausgegeben von Alma Maria Mahler, Wien, 1924
- Matter, Jean : *Mahler, Le Démoniaque*, Lausanne, 1959
- Mengelberg, Willem : *Mahlers Weg*, În : *Musikblätter des Anbruch*, Nr. 5 din 1923
- Mitchell, Donald : *Gustav Mahler, The Early Years*, London, 1958
- Neisser, Arthur : *Gustav Mahler*, Leipzig, 1948
- Newlin, Dika : *Bruckner-Mahler-Schönberg*, Wien, 1954
- Ratz, Erwin : *Gustav Mahler*, Berlin, 1957
- Redlich, H.F : *Gustav Mahler, Eine Erkenntnis*, Nürnberg, 1919
- * * * *Bruckner und Mahler*, London, 1955
- Schmidt, Heinrich : *Formprobleme und Entwicklungslinien in Gustav Mahler Simfonien*, Wien 1929
- Schönberg, Arnold : *Gustav Mahler („Style and Idea“)*, Philosophical Library, New York, 1950
- Specht, Richard : *Gustav Mahler*, Stuttgart, 1925
- Stefan, Paul : *Gustav Mahler*, München, 1921
- Stredry, Fritz : *Operndirector Gustav Mahler*, Melos, Jg. 1 Mainz, 1920
- Tischler Hans : *Die Harmonie in den Werken Gustav Mahlers*, Wien, 1937
- Walter, Bruno : *Gustav Mahler*, Frankfurt, 1957
- Wellesz, Egon : *Die neue Instrumentation*, Berlin, 1929
- Worbs, Hans Christoph : *Gustav Mahler*, Berlin, 1960

RICHARD STRAUSS
(1864 — 1949)

*“Aici, sub o grămadă de cenușă lu-
crează și trăiește un vulcan, un foc pă-
mîntean și nu un simplu foc de artificii”.*

GUSTAV MAHLER

„Muzica mea este muzica secolului al XX-lea, a unui german elin!”

RICHARD STRAUSS²⁸³

„Ultimul mare eveniment european în muzică”²⁸⁷ — cum califica Romain Rolland creația lui Richard Strauss — s-a desfășurat de-a lungul unui veac aproape, ce cuprinde a doua jumătate a secolului al XIX-lea și prima jumătate a secolului al XX-lea. O perioadă lungă și extrem de bogată în evenimente și tentații politice, culturale și artistice de o mare varietate, cărora compozitorul le-a fost martor, reușind să le reziste, impunându-se — treptat și continuu — încă din timpul vieții, printr-o activitate și creație de mari semnificații, de sinteză, ce i-au asigurat popularitatea și un loc de frunte în panteonul culturii muzicale universale. Contemporan cu marile personalități ale culturii muzicale europene, de la Wagner, Brahms, Bruckner, Mahler și Schönberg la Saint Saëns, Debussy, Varèse, Stravinski, Bartók, Enescu, Messiaen, Boulez și Stockhausen, trăind într-o epocă de culminație a romantismului, de amalgamare stilistică, în care toate soluțiile și mijloacele de expresie muzicală păreau a fi epuizate și valorificate, Richard Strauss — posesor al unei concepții estetice și filosofice specifice romantismului târziu — s-a impus ca un „mare reprezentant al epocii sale”²⁸⁸, în dubla sa calitate de dirijor și compozitor. ✕ Continuator în special al marilor tradiții ale muzicii germane, Richard Strauss creează o operă prin care se adresează contemporanilor, ferită de tentațiile moderniste specifice ultimelor decenii ale secolului al XIX-lea și primelor decenii ale secolului nostru, în care se reflectă poziția și atitudinea artistului romantic, izolat de evenimente sociale, de drame personale, prea puțin preocupat de condiția semenilor săi, al cărui unic țel este arta în general, muzica în special. ✕

✕ Aparent tradiționalistă, ancorată puternic în romantism, muzica lui Richard Strauss este și purtătoare de modernitate, contribuind la nuanțarea înnoirilor din aria simfonismului modern și contemporan. Limbajul său orchestral, de un colorit luxuriant, rafinamentul scriiturilor polifonice, precum și sensul programatic, uneori voit autobiografic, conferă muzicii sale perenitate și distincție, cunoscând o largă răspândire în rândul publicului meloman de pretutindeni. ✕

*

²⁸⁶) Krause, Ernst : *Richard Strauss*, București, Edit. Muzicală, 1965, pag. 478.

²⁸⁷) Rolland, Romain : *Musiciens d'aujourd'hui*, Paris, 1908

²⁸⁸) Gustav Mahler.

Richard Strauss s-a născut la 11 iunie 1864, în orașul german München, fiind fiul celebrului cornist Franz Strauss²⁸⁹ care i-a asigurat de timpuriu o educație muzicală temeinică²⁹⁰, și o copilărie lipsită de griji și greutate materiale.

Primele încercări în compoziție aparțin acestei perioade: astfel că, la vârsta de șase ani, înainte de a cunoaște scrierea muzicală, compune *Schneider Polka* (Polca croitorului), *Cîntec de Crăciun*, *Vals* și o *Uvertură* pentru orchestră (notate de tatăl său).

Primul opus datează de la vârsta de unsprezece ani (1875), pe cînd era elev la „Gimnaziul Regal Ludwig“, dovedind talent deosebit pentru muzică și literatură. În această perioadă (1875—1880) studiază armonia, contrapunctul și compoziția cu Friedrich Wilhelm Meyer, muzician rafinat, dirijor la curtea din München, care i-a deschis orizontul și i-a educat gustul pentru marea artă a polifoniei, a tradițiilor muzicii preclasice, clasice și romantice. Conștient de valoarea culturii umanistice, Richard Strauss studiază la Universitatea din München filosofia, estetica și istoria artelor, aprofundînd și pătrunzînd tot mai adînc în cunoașterea literaturii.

Continuînd creația, în anii de gimnaziu, Strauss compune și primele lucrări de muzică de cameră, sonate pentru pian, diferite piese pentru corn și clarinet, *Simfonia în re minor*. La vârsta de 18 ani, Richard Strauss, muzician format, este remarcat de pianistul și dirijorul Hans von Bülow²⁹¹, care îi dirijează *Serenada pentru suflători*, și-l recomandă apoi să-i succeadă în postul de dirijor al orchestrei curții din Meiningen, pentru ca apoi, în 1886, Strauss să devină cel de-al treilea dirijor al Operei curții din München, situație favorizantă pentru o cunoaștere aprofundată a unui variat repertoriu de operă.

Continuînd creația muzicală, Richard Strauss se afirmă tot mai mult ca un dirijor de excepție. Din 1889 se stabilește la Weimar, consacîndu-se prezentării operelor lui R. Wagner, influența acestuia făcîndu-se tot mai simțită în lucrările acestei perioade (prima sa operă *Guntram*, *Burlesca pentru pian și orchestră* și opera *Primejdiile focului*).

Aceeași activitate o va desfășura apoi la Berlin, unde, din 1896, este numit Cappellmeister al operei. Aici va da o nouă dimensiune vieții muzicale, prin viziunea nouă pe care o aduce în teatrul muzical. Sub conducerea sa, în 1898 se înființează „Uniunea compozitorilor germani“, luptînd pentru apărarea drepturilor de autor, iar în 1901 este ales președinte al „Asociației generale muzicale germane“. Tot de numele lui Richard Strauss se leagă și înființarea orchestrei simfonice din Berlin, de la pupitrul căreia a făcut să răsunе lucrări din creația clasică și romantică germană.

Anul 1919 marchează o nouă etapă a vieții și creației artistice a lui Richard Strauss. În acest an se stabilește la Viena, unde, în calitate

²⁸⁹) „Este un om imposibil, dar cînd cîntă la corn este neîntrecut“, spunea despre el Hans von Bülow. Vezi Ernst Krause, op. cit., pag. 23.

²⁹⁰) La vârsta de patru ani, sub îndrumarea mamei începe studiul pianului, pe care îl continuă cu August Tombo și Carl Niest.

²⁹¹) Bülow îl considera pe R. Strauss în această perioadă drept... „un tînar neobișnuit de talentat... după Brahms, fără-ndoială, cea mai remarcabilă personalitate muzicală“. Vezi E. Krause, op. cit., pag. 29.

de director artistic, conduce renumita operă între anii 1919—1924, continuînd linia mahleriană a viziunii spectacolului muzical (întreruptă în 1909). Bogată în evenimente artistice, această perioadă și următoarea i-au prilejuit compozitorului și dirijorului Richard Strauss ocazia unor frecvente turnee de concerte prin Europa²⁹² și cele două Americi, impunîndu-se tot mai mult ca o puternică personalitate muzicală a timpului său, recunoscut și distins cu numeroase titluri onorifice²⁹³. Față de regimul nazist a avut o atitudine ostilă și, cu toate că a fost numit președinte al „Comisiei superioare a Reichului pentru probleme muzicale” (1933), doi ani mai târziu (1935) intră în conflict cu acesta, retrăgîndu-se la Garmisch, în Elveția, continuîndu-și activitatea componistică și dirijorală²⁹⁴ pînă în 1949 cînd, în urma unei grave maladii, moare la 8 septembrie, în vîrstă de 85 de ani, fiind incinerat la München.

CREAȚIA INSTRUMENTALĂ ȘI DE CAMERĂ

Conștient de valoarea sa, de a fi un compozitor de seamă al epocii sale, Richard Strauss a urmat drumul marilor personalități și a tîns spre o cît mai înaltă desăvîrșire, clădind cu migală, una după alta, arhitecturile sale muzicale într-o mare varietate și diversitate de genuri și procedee componistice, aplicate la cele peste 145 lucrări (86 cu număr de opus) — cele mai valoroase aparținînd liedului, muzicii simfonice și operei, cărora li se adaugă și cele cîteva lucrări destinate formațiilor mici camerale. De altfel, primele lucrări în ordine cronologică sînt tocmai în genul instrumental și cameral : *Cvartetul de coarde în La major op. 2* (1880), *Cinci piese pentru pian op. 3* (1881), *Suita pentru 13 instrumente de suflat op. 4*, *Sonata pentru pian în si minor op. 5* (1881), *Sonata pentru violoncel și pian op. 6* (1883), *Serenada pentru 13 instrumente de suflat op. 7*, lucrări în care compozitorul dovedește o inspirație melodică de excepție și un rafinat simț armonic și instrumental, grefate pe fondul emoțional clasic și romantic. Se remarcă în special *Sonata pentru violoncel*, căreia i se alătură fermecătoarea *Suită pentru 13 instrumente de suflat* și gingașa *Serenadă pentru 13 instrumente de suflat*.

Pe aceeași linie estetică se înscrie și *Sonata pentru vioară și pian în Mi bemol, op. 18* (1888), care cucerește prin emoția puternică ce o transmite auditorilor, în mod deosebit *Nocturna*, cu lirismul ei ce amintește de sensibilitatea și poezia muzicii lui Chopin.

Cvartetul pentru pian, vioară, violă și violoncel în do minor op. 13 (1884) i-a adus compozitorului premiul I al concursului „Asociației mu-

²⁹²) Tot acum întreprinde și cele două călătorii în România (1921 și 1923), făcînd cunoscute publicului bucureștean unele dintre lucrările sale.

²⁹³) Cetățean de onoare al orașului Dresda (1934), membru onorific al „Asociației de concerte din Viena” (1937), Doctor onorific al Universității din München, cetățean de onoare al orașelor Garmisch și Bayreuth (1949) etc.

²⁹⁴) Anglia (1936), Italia (1937), Austria (1943), Elveția (1945) și din nou Anglia (1947).

zicienilor din Berlin", impunându-l și mai mult atenției lumii muzicale germane.

Cele Două piese pentru cvartet cu pian (1893): *Arabischer Tanz* (Dans arab) și *Liebesliedchen* (Mic cântec de dragoste) vădese atracția compozitorului spre programatism, genul în care a excelat, tratându-l apoi la dimensiunea poemului simfonic și al operei.

Părăsită înainte de 1900, muzica instrumentală și de cameră nu va mai fi reluată de Richard Strauss decât spre sfârșitul vieții (în 1943 și 1945) pentru a compune cele Două sonatine pentru 16 instrumente de suflat.

Prima sonatină, în *fa* major, „*Aus der Werkstatt eines Invaliden*“ (Din atelierul unui invalid — 1943), este o lucrare tripartită, din care se remarcă partea a doua — intitulată *Romanță și menuet*. Ea marchează revenirea compozitorului la genul instrumental programatic, pentru ca în A doua sonatină „*Fröhliche Werkstatt*“ (Atelierul vesel — 1945), în *Mi bemol* — o adevărată simfonie pentru suflători — compozitorul în vîrstă de 80 de ani să ne prezinte, cu o vervă deosebită, așa cum a mai făcut și altă dată, în alte lucrări, momente din viața sa, din „atelierul vesel“ al creației sale.

MINIATURA VOCALĂ

Liedul a fost pentru Richard Strauss „prologul marilor sale lucrări“²⁹⁵, constituind în același timp și genul pe care l-a promovat în creația sa de-a lungul întregii vieți, cu toate că, din cele aproximativ 150 de lieduri publicate, doar cîteva s-au bucurat de o mai mare popularitate, devenind adevărate șlagăre ale genului.

Începînd cu opt lieduri, *Die letzte Blätter* (Ultimele file) op. 10 (1883) și terminînd cu *Vier letzte Lieder* (Ultimele patru lieduri) fără număr de opus (1948), liedul straussian cunoaște o evoluție continuă și variată în planul tratării arhitecturale, armonice și orchestrale, păstrînd însă constantă și nealterată sugestivitatea melodiilor, ceea ce le-a întărit valoarea artistică și le-a asigurat (unora dintre ele) o mare popularitate, încă din primii ani ai apariției lor²⁹⁶.

La aceasta a contribuit și soția sa, Pauline Strauss, o excelentă muziciană, pe care compozitorul o considera drept cea mai bună interpretă a liedurilor sale și care l-a stimulat permanent în abordarea acestui gen, cele mai multe și mai frumoase fiindu-i destinate.

²⁹⁵) Oskar Bie, vezi Ernst Krause; op. cit., pag. 261.

²⁹⁶) *Zueignung* (Dedicatie) și *Die Nacht* (Noaptea) din ciclul „*Letzte Blätter*“ (Ultimele file) op. 10 (1883); *Ständchen* (Serenada) din Șase lieduri op. 17 (1887); *Schön sind, doch kalt die Himmelsterne* (Frumoase sînt stelele de pe cer, dar reci) din „*Lotosblättern*“ (Foi de lotus) op. 19, (1887); *Kornblumen* (Albăstrele) și *Wasserrose* (Nufărul) din „*Madchenblumen*“ (Flori pentru tinerele fete) op. 22 (1887); *Ach Lieb, ich mus nun scheiden* (Iubito, trebuie să-mi iau rămas bun) din „*Schlichte Weisen*“ (Melodii simple) op. 21 etc.

Chiar și în anii marilor sale realizări simfonice și dramatice, a poemelor simfonice și a operelor, creația de lied apare constant, alternând cu acestea, precedându-le. Astfel sînt cele *Opt lieduri* din „*Letzte Blätter*“ (Ultimele file) care preced *Concertul pentru corn și orchestră op. 11*; cele *Șase lieduri* din „*Lotosblättern*“ (Foi de lotus) *op. 19* care preced poemul *Don Juan op. 20*; cele *Cinci lieduri* „*Schlichte Weisen*“ (Melodii simple) *op. 21* și „*Mädchenblumen*“ (Flori pentru tinere fete) *op. 22* care preced poemele *Macbeth op. 23* și *Tod und Verklärung* (Moarte și transfigurație) *op. 24*; cele *Patru lieduri op. 27*, care preced poemul *Till Eulenspiegel op. 28*; cele *Trei lieduri op. 29* urmate de *Also sprach Zarathustra* (Așa grăit-a Zarathustra *op. 30*; *liedurile op. 31, 32, 33 și 34* urmate de *Don Quixote op. 35*; *Cinci lieduri op. 39* urmate de *Ein Heldenleben* (O viață de erou) *op. 40*; *Cinci lieduri op. 48*, urmate de opera *Feuersnot* (Primejdiile focului) *op. 50* (și exemplele ar putea continua), putîndu-se observa rolul important pe care l-a avut liedul în creația compozitorului.

În ansamblul creației de lied a lui R. Strauss se observă predilecția mai ales pentru poezia clasică și romantică germană (Goethe, Heine, Uhland, Rückert, Klopstock, Arnim și Brentano) pe care o tălmăcește muzical, nuanțat și subtil, urmînd calea marilor înaintași Schubert și Schumann, redînd o mare diversitate de sentimente umane într-o expresie lirică, plastică și concentrată. La acestea se adaugă poezia contemporană compozitorului (Gilm, Liliencron, Lenau, Bodmann, Schack, Dahn, Bierbaum, Dehmel, Henkell și alții), din care alege acele texte care se apropie cel mai mult de simțirea sa muzicală și atitudinea sa socială. S-a apropiat, de asemenea, de poezia lui Michelangelo, Shakespeare și de cea a unor poeți orientali (Hafis).

Predomină în liedurile sale melodismul de mare expresivitate și luminozitate în absența elocinței și patetismului, acesta fiind definitoriu și în cazul liedurilor pe versuri de Richard Dehmel și Karl Henkell, în care este realizată o adevărată critică socială²⁹⁷, în cele inspirate de versurile din culegerea „*Cornul fermecat al băiatului*“, în cele 12 lieduri satirice „*Kräunerspiegel*“ (Oglinda neguțătorului de mărunțișuri) pe versuri de Kerr, și în multe altele în care Strauss rămîne consecvent stilului său. Lipsesc surprizele frapante, compozitorul urmărind redarea conținutului poetic în cele mai subtile cute ale expresiei, păstrîndu-l nealterat, fără a cădea în manierism sau platitudine.

În creația de lied a lui R. Strauss se poate observa că nu toate textele au o valoare artistică deosebită; cu toate acestea, compozitorul creează o muzică pe măsura talentului și a stilului său componistic. Se pare că cel mai mult a apreciat și i s-au potrivit versurile de inspirație populară, cu iz folcloric. Liedurile create pe aceste texte sînt cele mai

²⁹⁷) *Arbeitsmann* (Muncitorul), *Lied an meinen Sohn* (Cîntec către fiul meu) pe versuri de R. Dehmel, *Befreit* (Eliberat), *Ruhe meine Seele* (Linștește-te sufletul meu), *Lied des Steinklopfers* (Cîntecul cioplitorului în piatră) pe versuri de Karl Henkell.

populare din creația sa ²⁹⁸. Surprinde la R. Strauss armonia care există între partida vocală și acompaniament, în majoritatea liedurilor sale cei doi parteneri cooperând în realizarea expresiei muzicale. De multe ori în compunerea liedurilor, nemulțumit de sonoritățile limitate (totuși) ale pianului, R. Strauss a apelat la orchestră, instrumentul pe care îl săpînea în cel mai înalt grad, realizînd adevărate poeme vocal-orchestrale, încadrate în arhitecturi variate și complexe, multe din ele destinate a fi interpretate de soția sa Pauline Strauss ²⁹⁹.

O altă parte a liedurilor sale, din categoria celor cu acompaniament de pian, au fost orchestrate ulterior, fie de către compozitor, fie de alți muzicieni de seamă — ca Max Reger și Felix Mottl.

Analiza atentă a creației de lied a lui R. Strauss scoate în evidență cîteva perioade evolutive, fără a exista granițe rigide între acestea în privința stilului, deosebiri fiind mai ales de ordin expresiv. Astfel, într-o primă perioadă care cuprinde liedurile create aproximativ între anii 1883-1888, în care R. Strauss este un mare liric, predomină expresia luminoasă, buna dispoziție și visarea romantică. Liedurile acestei perioade definesc de fapt personalitatea compozitorului, însăși natura sa, multe dintre ele impunîndu-se prin farmecul lor, prin evoluția dezinvoltă a melodiilor și a întregului discurs muzical. Liedurile *Zueignung* (Dedicatie) din „*Letzte Blätter*“ (Ultimele file) op. 10, *Ständchen* (Serenada) din op. 17 și mai ales cele cuprinse în ciclurile „*Schlichte Weisen*“ (Melodii simple) op. 1 și *Mädchenblumen* (Flori pentru tinerele fete) op. 22 cuceresc prin voioșia contagioasă și prin farmecul culorilor luminoase ce le emană.

STÄNDCHEN

Vivace e dolce

pp

Mach' auf, mach'

pp una corda

auf, — doch lei — se mein Kind — um

²⁹⁸) Cîntecele de leagăn *Träume du, mein süßes Leben* (Visează tu, dulcea mea viață), *Muttertändelei* (Mîngîierea mamei), *Für fünfzehn Pfennig* (Pentru cincisprezece fenigi) pe versuri din „*Des Knaben Wunderhorn*“ și altele.

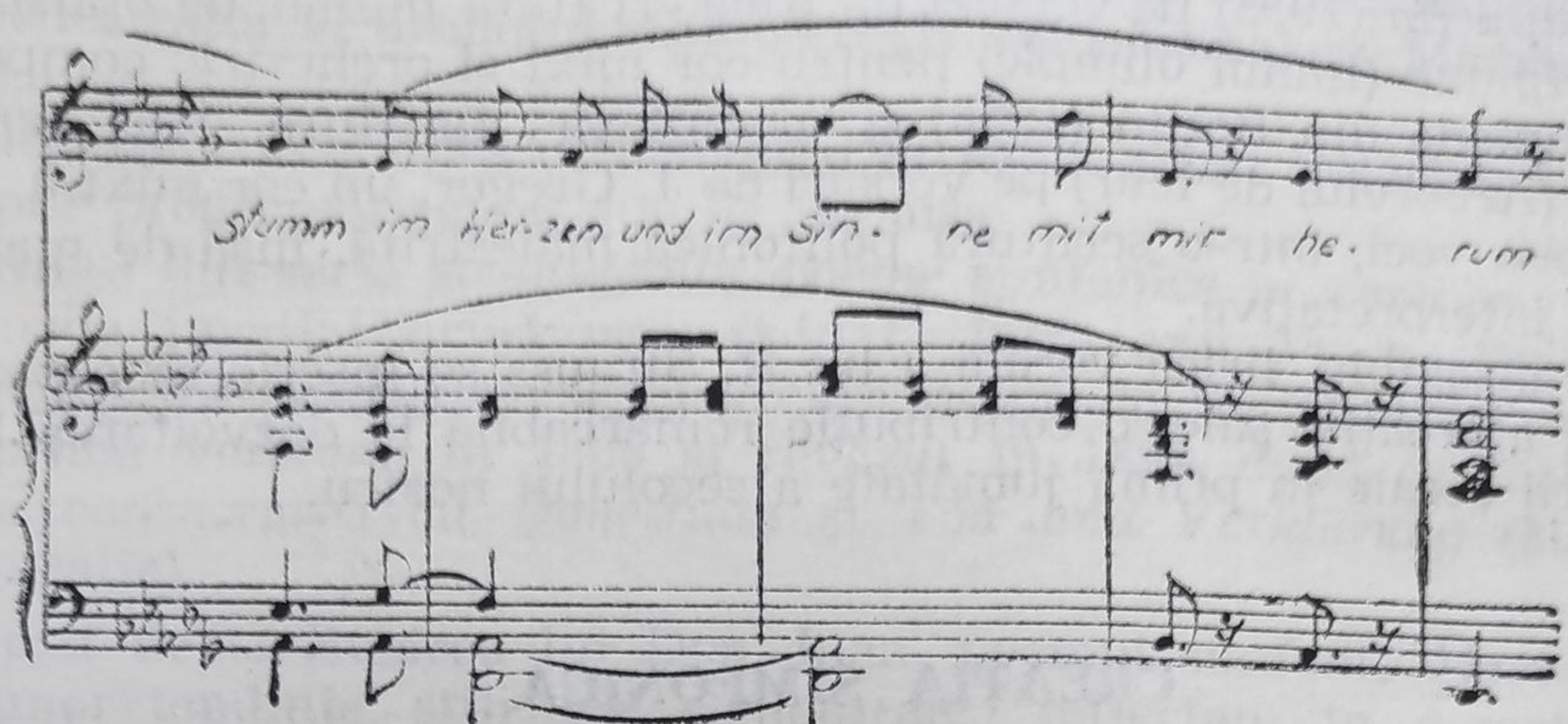
²⁹⁹) Patru cîntece pentru voce și orchestră op. 33 (1897), Două cîntece mai mari op. 44, Șase lieduri op. 68 (1940).



Acceasi grație se poate constata și în liedurile scrise pe versurile din „Des Knaben Wunderhorn“ (Cornul fermecat al băiatului) op. 68, cu toate că popularitatea lor nu este atât de mare ca a celor amintite mai sus. Poate că elaborarea mai atentă și cizelarea minuțioasă la care au fost supuse să fi determinat un anumit caracter mai capricios al desfășurărilor melodice și simfonice. Se poate aprecia însă că în aceste lieduri R. Strauss depășește faza liberei inspirații și își afirmă mult mai pregnant personalitatea și exigența componistică.

În cea de-a doua perioadă, situată aproximativ între anii 1894 și 1898, expresia straussiană devine mai concentrată, mai severă, atingând o profundă gravitate și sobrietate. Legătura dintre melodie și acopaniment este desăvârșită, realizând — pe plan muzical — adevărate analize psihologice și sociale. Liedurile *Traum durch die Dämmerung* (Vis de amurg) din *Trei lieduri*, pe versuri de O. J. Bierbaum, op. 29, *Ich trage meine Minne* (Îmi port cu mine dragostea) din *Cinci lieduri* op. 32, *Befreit* (Eliberat) din *Cinci lieduri* op. 39, *Nachtlicher Gang* (Drum în noapte) din *Două cîntece mari* op. 44 ș.a. izbutesc să reliefeze densitatea expresiei muzicale și trăsăturile stilistice specifice acestei perioade.





În cea de-a treia perioadă, cuprinsă între anii 1900—1906, R Strauss, în plină maturitate creează *Opt lieduri pentru voce și pian op. 49* — din care se desprind *Wiegenliedchen* (Mic cântec de leagăn) și *Lied des Steinklopfers* (Cântecul pietrarului) —, *Două cîntece op. 51*, *Șase lieduri op. 56*, în care predomină lirismul cald și bonom. Melodiile acestor lieduri merg pe linia unei cât mai mari simplități, sînt accesibile și pline de încărcătură emoțională. Am putea aprecia că Strauss revine la stilul primei perioade, pe care îl tratează însă de pe poziția maturității și experienței sale artistice.

În cea de-a patra perioadă, cuprinsă între 1918—1948, liedul apare la distanțe destul de lungi, compozitorul fiind absorbit de lumea operei. Creația de lieduri, întreruptă în 1906 pentru a compune *Electra*, *Cavalerul rozelor*, *Ariadna la Naxos*, *Simfonia Alpilor* și *Femeia fără umbră*, este reluată odată cu ciclul *Krämerspiegel* (Oglinda neguțătorului de mărunțișuri) *op. 66*, un ciclu de douăsprezece lieduri satirice pe versuri de Alfred Kerr, urmate de *Șase lieduri op. 67* pe versuri de Shakespeare și Goethe, *Șase lieduri op. 68* pe versuri de Clemens Brentano, *Cinci lieduri mici op. 69*, *Trei imnuri pentru voce și orchestră op. 71* pe versuri de Hölderlin.

În următoarele lieduri, cuprinse în *Fünf Gesänge aus Orient* (Cinci cîntece din Orient) *op. 77*, *Patru cîntece pentru voce de bas și pian* (1930), *Două lieduri* (1942), precum și în *Im Abendrot* (În amurg) și *Trei cîntece* pe versuri de Hermann Hesse pentru voce și orchestră (1948) — apărute toate sub titlul de *Vier letzte Lieder* (Ultimele patru lieduri) — se constată o oarecare artificialitate și o pronunțată melancolie, ce se degajă mai ales din ultimele lieduri, scrise cu un an înaintea morții sale.

La acestea se adaugă numeroasele coruri compuse de R. Strauss în diverse perioade ale activității sale creatoare și dirijorale, răspunzînd astfel unor deziderate ale epocii în care a trăit și unor practici muzicale tradiționale. Acestea sînt coruri mixte și coruri bărbătești *a cappella*, sau acompaniate fie cu pian fie cu orchestră. S-au impus în mod deosebit corurile pe versuri de Herder *op. 42 și 45*, ciclul *Die Tageszeiten* (Momentele zilei) *op. 76* (1928) pe versuri de Eichendorff, cele *Trei coruri bărbă-*

tești a cappella (1935) pe versuri de Rückert (fără număr de opus), *Olympische Hymne* (Imnul olimpic) pentru cor mixt și orchestră, compus pentru Olimpiada din Berlin (1936) și complexa partitură *An den Baum Daphne* (Arborelui de laur) pe versuri de J. Gregor, un cor mixt a cappella pe două voci, într-o scriitură polifonică măiestrită, însă de mare dificultate interpretativă.

În ansamblu, lirica vocală a lui R. Strauss se înscrie ca o parte importantă a creației sale, o contribuție remarcabilă la dezvoltarea liedului și muzicii corale în prima jumătate a secolului nostru.

CREAȚIA SIMFONICĂ

Adevărata dimensiune a personalității lui Richard Strauss se relevă însă în muzica simfonică. Faptul că lista opusurilor sale este deschisă de o lucrare simfonică, *Festmarsch* (Marș festiv) op. 1 (1876), demonstrează calitățile sale excepționale de simfonist și auzul politimbral cu care era dotat, precum și atracția sa spre muzica simfonică și orchestrală, gen în care va excela, conferindu-i noi și noi sensuri. În acest gen R. Strauss se leagă de marea tradiție romantică germană (vizîndu-i pe Felix Mendelssohn-Bartholdy și Robert Schumann), pe care o continuă într-o nouă viziune „cu efecte de efervescență” și „de crepuscul în aria romantismului târziu” — cum remarcă W. Berger³⁰⁰. Pe aceleași coordonate ale debutului simfonic se înscriu și *Concertul pentru vioară și orchestră în re minor* op. 8 (1882), *Concertul (Nr. 1) pentru corn și orchestră în Mi bemol major* op. 11 (1883), *Simfonia pentru orchestră mare în re minor* (1880) și *Simfonia pentru orchestră mare în fa minor* op. 12 (1884), lucrări în care este tributar structurilor clasice și nu reușește să depășească stadiul simfonismului tradițional, guvernat în acea epocă de J. Brahms.

Lucrările următoare *Burlesca pentru pian și orchestră în re minor* (1886) și *Fantezia simfonică „Aus Italien”* (Din Italia) în Sol major pentru orchestră mare op. 16 (1886), pregătesc drumul marilor sale realizări în domeniul muzicii cu program, Strauss devenind, în mod clar, adeptul concepției poetice al cărui autor a fost Fr. Liszt. „Din Italia”³⁰¹, prin structura sa cvadripartită (*Andante*, *Allegro molto con brio*, *Andantino* și *Finale, Allegro molto, Presto*), este o adevărată simfonie, fiecărei părți fiindu-i însă proprie o anumită impresie programatică, pe care compozitorul o redă prin intermediul muzicii sale³⁰². Răzbat din aceste lucrări anumite strălu-

³⁰⁰) Berger, G. Wilhelm : *Muzica simfonică romantică și modernă 1890—1930* ; București, Edit. Muzicală, 1974, pag. 125.

³⁰¹) Lucrarea a fost dedicată lui Hans von Bülow „cu profundă venerație și recunoștință” pentru sprijinul pe care i l-a acordat.

³⁰²) I. *In der Campagne* (În Campanie). II. *In Roms Ruinen, Phantastische Bilder entschwendener Herrlichkeit, Gefühle der Wehmut und des Schmerzes inmitten sonnigster Gegenwart* (În ruinele Romei, imagini fantastice ale măreției dispărute, sentimente de tristețe și durere în mijlocul celui mai însoțit prezent). III. *Am Strande von Sorrent* (Pe plaja din Sorrento) ; IV. *Napolitanisches Volksleben*. (Viața populară napolitană).

ciri orchestrale, o culoare specifică, amintind un mare simfonist și un mare orchestrator al timpului (alături de Rimski-Korsakov, Maurice Ravel și alții).

Succesul cu cele patru impresii *Din Italia* a fost hotărîtor în orientarea spre programatism al lui R. Strauss.

Primul din seria strălucitelor poeme simfonice pe care le-a realizat în perioada imediat următoare (situată între anii 1888—1898) a fost *Macbeth* op. 23 (după drama cu același nume de W. Shakespeare), scris într-o primă versiune în 1888 și revăzut în 1890, după ce realizase și obținuse consacrarea cu *Don Juan* și *Tod und Verklärung* (Moarte și transfigurație).

Lipsit de strălucirea lui *Don Juan*, poemul simfonic *Macbeth* răspunde unor tendințe stilistice structurale, reflectate în caracterizarea melodică a personajelor cu tot abuzul de cromatisme ce poate fi sesizat. Sumbră și prea austeră, fără a avea un program formulat de compozitor, muzica poemului urmărește drama celor doi eroi: *Macbeth* și *Lady Macbeth*, distingîndu-se printr-o ritmică și melodică foarte bogată, într-o continuă dezvoltare a ideilor muzicale și prin coloritul orchestral măiestrit. Interesantă este și forma adoptată de Richard Strauss: o sonată tratată liber, în caracter rapsodic, apropiată de fantezia romantică³⁰³.

După ce crease poemul *Macbeth*, care „se odihnește liniștit și resemnat, în sertarul biroului”³⁰⁴ — după expresia compozitorului —, un an mai târziu, în 1889, îl creează pe *Don Juan*, poem simfonic pentru orchestră mare op. 20, a cărui prezentare publică, la Weimar și Berlin (1890), a constituit un adevărat eveniment³⁰⁵, impunîndu-l pe compozitor în fruntea noii școli muzicale germane. Versiunea poetică *Don Juan* a lui Nikolaus Lenau³⁰⁶ a cucerit fantezia creatoare a lui R. Strauss, care a tălmăcit-o într-o manieră proprie, specifică vârstei și temperamentului său. În lucrarea sa, Richard Strauss nu-și propune să realizeze o copie muzicală a poemului lui N. Lenau, ci îl folosește drept scenariu, urmînd afectiv și pasional peripețiile eroului, dîndu-le o nouă interpretare, subliniind forța și avîntul năvalnic, viața și optimismul său nemărginit. Eroul lui Strauss evoluează continuu, trăind o variată gamă de sentimente și senzații, stăpînit de o puternică sete de dragoste, într-o goană irațională și continuă după noi aventuri sentimentale, pînă în final cînd, împovărat de păcate, „jarul se stinge și vatra rămîne rece și întunecată...”.

Succesul poemului *Don Juan* a fost cu totul neobișnuit și aceasta s-a datorat, desigur, realizării muzicale. Încadrat în formă de sonată, pe

³⁰³) În prima versiune, poemul se încheia cu un strălucitor marș triumfal, simbolizînd victoria lui Macduff asupra lui Macbeth. La observația lui Hans von Bülow, Strauss încheie poemul cu un epilog în care apar teme le lui Macbeth și Lady Macbeth, simbolizînd sfîrșitul tragic al celor doi eroi.

³⁰⁴) Dintr-o scrisoare către Hans von Bülow, august 1888.

³⁰⁵) În 1889 îi scria tatălui său: „Succesul poemului *Don Juan* a fost cu totul neobișnuit, a sunat fermecător, a mers excepțional de bine și a dezlănțuit o furtună de aplauze, așa cum numai arareori pot fi auzite la Weimar”.

³⁰⁶) De-a lungul secolelor, subiectul a fost abordat de Tirso de Molina, Calderon, Molière, Mozart, E.T.A. Hoffmann, Byron, Pușkin, Paul Heyse, Shaw etc.

care o tratează liber, cu episoade într-o continuă devenire — a căror convergență este punctul culminant și finalul —, poemul excelează printr-o muzică strălucitoare, cu un profund psihologism în caracterizarea personajelor (Don Juan, Zerlina, Donna Ana și Donna Elvira), depășind concretul programatic subiectiv romantic, „pentru a dura o muzică autonomă, optimistă și definitoriu realistă, manifest modernă”³⁰⁷.

Cucerește în mod deosebit substanța melodică, armonică și orchestrală într-o devenire continuă, într-un stil de virtuozitate și unitate frapantă; introducerea impetuoasă ce cuprinde o serie de structuri acordice și păstrează în germenii elementele tematice componente ale formei de sonată



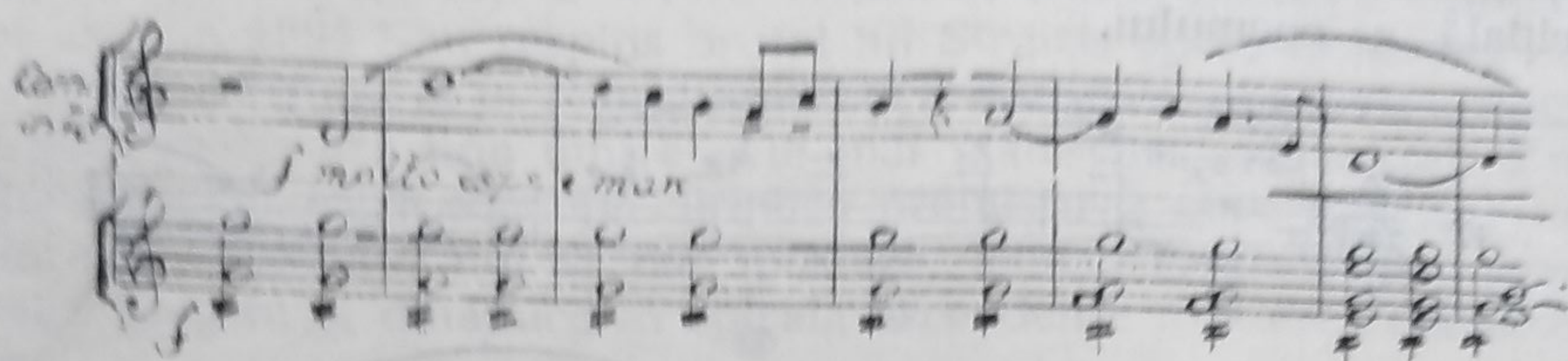
este urmată de tema întâi de o mare simplitate (în Mi major), personificându-l pe Don Juan într-o nestăvilită evoluție.

De mare plasticitate și sugestivitate este și tema a doua, intonată de oboi, o melodie expresivă ce caracterizează gingășia Doanei Ana.



³⁰⁷) W. Berger, op. cit., pag. 131.

Evoluția orchestrală conduce apoi spre a doua temă a lui *Don Juan*, energică și pregnantă expusă de corn,



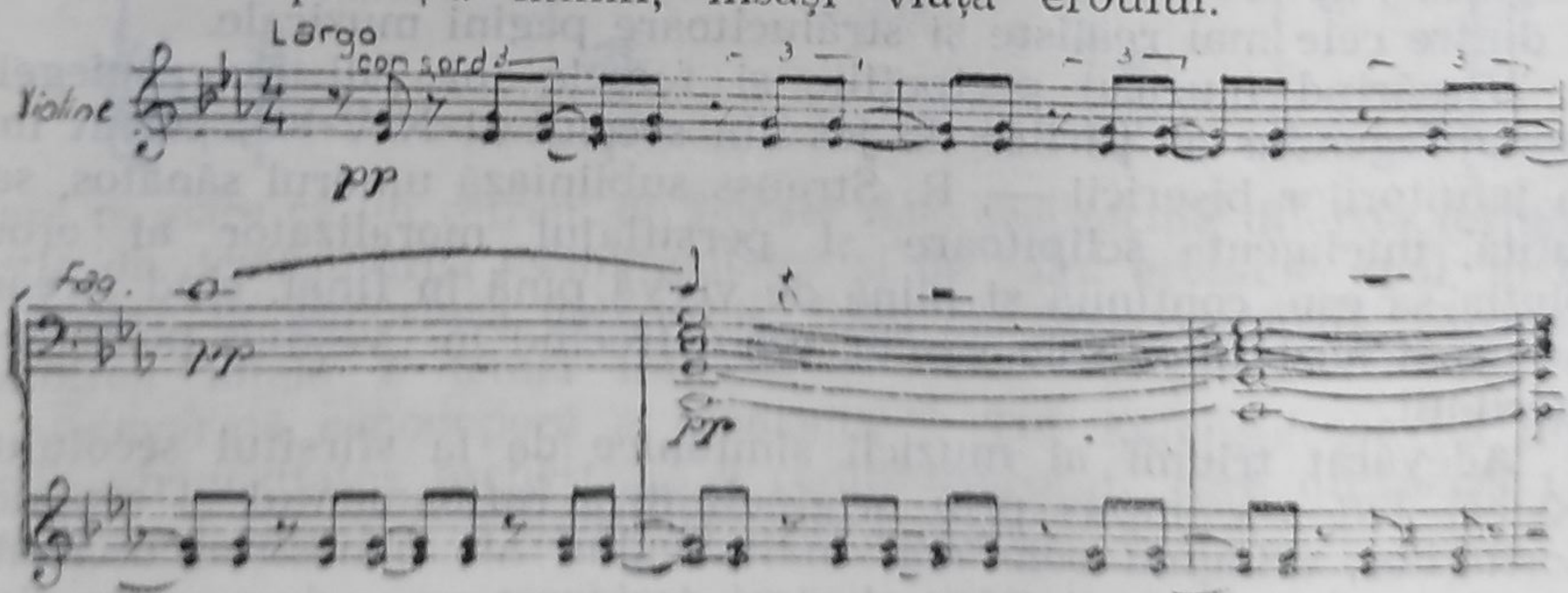
într-o complexitate politimbrală, conturînd astfel punctul culminant al lucrării, după care (după o pauză generală), finalul se impune nu ca o concluzie, ci ca o rezolvare firească a unor puternice conflicte umane.

Tod und Verklärung (Moarte și transfigurație), „poem simfonic pentru orchestră mare“ op. 24 (1889), a fost compus în același an cu *Don Juan* și reflectă gândirea filosofică a compozitorului, orientată spre metafizică.

Fără a avea un program prestabilit, poemul — după spusele compozitorului — „este un produs pur al fanteziei... O scăpărare (idee) ca orișicare, în ultimă instanță o necesitate muzicală“³⁰⁸, în care și-a propus să reprezinte „ultimele clipe și ceasul de moarte al unui om care, asemeni unui artist, a tins spre înfăptuirea celor mai înalte idealuri ale sale“³⁰⁹. De menționat faptul că programul literar al acestui poem simfonic s-a născut în urma muzicii, autorul textului ce însoțește partitura, Alexander Ritter³¹⁰, redactînd forma finală abia după cea de a treia execuție a acestui opus straussian.

Pentru realizarea muzicală a acestei idei naturaliste, R. Strauss folosește întregul său arsenal de mijloace de expresie. Forma adoptată este cea tripartită și este tratată în maniera unor dezvoltări variaționale, de maximă omogenitate în realizarea întregului simfonic, pe parcursul căruia muzica este de o puternică sugestivitate — vecină cu naturalismul.

Secțiunea introductivă — *Largo* — este dominată de motivul ritmic ce marchează pulsația inimii, însăși viața eroului.



³⁰⁸) Subiectul a fost pus în legătură cu îmbolnăvirea compozitorului, dar, după mărturisirea sa, ideea acestui poem simfonic a răsărit în urmă cu șase ani. Dintr-o scrisoare adresată lui Siegmund von Hausegger (1894).

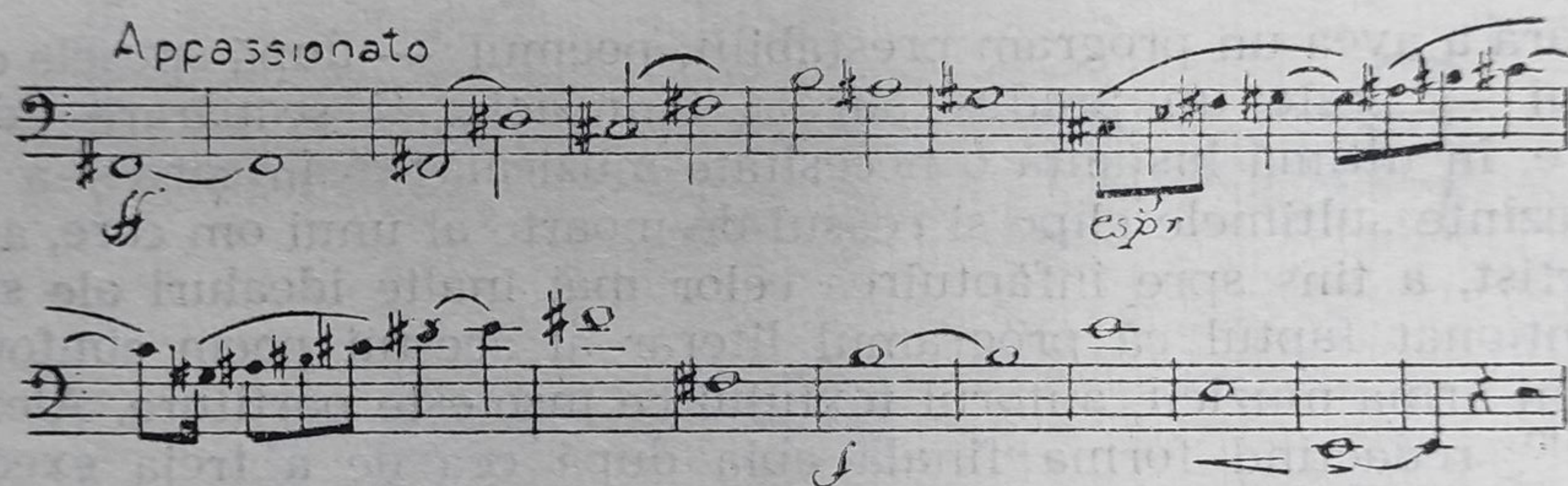
³⁰⁹) În scrisoarea adresată lui S. von Hausegger.

³¹⁰) Alexander Ritter (1833—1896), violonist și compozitor, adept al lui Wagner, a contribuit la orientarea lui R. Strauss spre lumea programatismului.

Pe acest fond se reliefează temele intonate de harpă (în arpegii), flaut, clarinet și oboi, după care violina solo (*con sord*) expune tema principală a poemului.



„Miezul” este un *Allegro* de sonată în care se prezintă caleidoscopic numeroasele stări de viață și luptă, pînă cînd, din încleștare se desprinde motivul transfigurării.



Partea finală a poemului, o codă amplu dezvoltată, se constituie ca un veritabil imn închinat celui ce a fost trecut în lumea neîntinării și eliberat de pămîntescul cotidian. Sugestivă este și tonalitatea Do major cu care se încheie poemul, încadrîndu-se astfel în însăși ideatica romantică, „de la întuneric la lumină”.

*Till Eulenspiegels lustige Streiche*³¹¹ (Farseele vesele ale lui Till Buhogлиндă) *op.* 28 (1895) s-a înscris în creația lui Richard Strauss drept una dintre cele mai realiste și strălucitoare pagini muzicale.

Urmărind muzical peripețiile și farseele lui Till Eulenspiegel — personaj legendar al Țărilor de jos din secolul al XIV-lea, pornit împotriva jefuitorilor bisericii —, R. Strauss subliniază umorul sănătos, satira ascuțită, inteligența scriitoare și persiflajul moralizator al eroului. Evoluția sa este continuă și plină de vervă pînă în final, cînd ștreangul pune capăt năzbîtiilor sale vesele, eroul trecînd în „veșnica pomenire” a posterității.

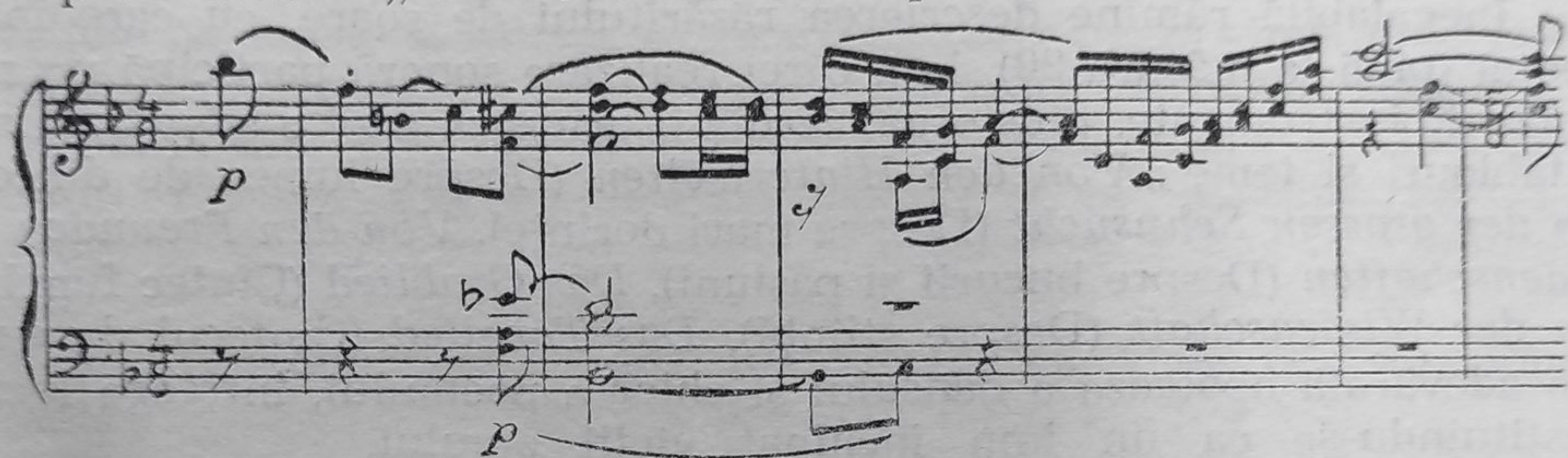
Adevărat triumf al muzicii simfonice de la sfîrșitul secolului al XIX-lea, *Till* s-a impus prin originalitatea, rafinamentul și strălucirea sonorităților, atîngînd cele mai înalte culmi ale măiestriei orchestrale straussiene și ale sugestivității al cărei deziderat era redarea autenticului în expresia muzicală.

³¹¹) *Till Eulenspiegel lustige Streiche* — nach alter Schelmenweise — in Rondeauform — für grosses Orchester gesetzt (Farseele vesele ale lui Till Buhogлиндă după o veche legendă strengărească — în formă de rondo — pentru orchestră mare). Acesta este titlul exact și complet al poemului.

„O glumă demnă de geniul lui Beethoven“ — după cum îl caracteriza dirijorul Wilhelm Furtwängler —, *Till*, prin realizarea sa în planul ideatic, se transformă într-o severă critică și ironie adresată contemporanilor care în 1894 i-au respins brutal lui Strauss opera *Guntram*.

Adevărat triumf și în planul gramaticii muzicale, în *Till Eulenspiegel* R. Strauss realizează una dintre cele mai măiestrite arhitecturi. Forma de „Rondeau“ pe care o adoptă implică prelucrarea unor motive care se transformă, cunoscând noi și noi ipostaze, melodice, armonice, ritmice, timbrale, agogice și dinamice în spirala ascendentă a devenirilor dramatice.

Conceput simetric, poemul debutează cu o introducere lentă a cărei temă povestitoare „A fost odată ca-n povești“



este urmată de acțiunea propriu-zisă, care este dominată de motivul lui Till,



și care reapare ca un refren, de fiecare dată îmbrăcând diferite forme, în funcție de desfășurarea evenimentelor și de rolul eroului; apoi, în *Epilog*, revine la atmosfera debutului, fiind de fapt concluzia, răspunsul, împlinirea totală a temei inițiale.

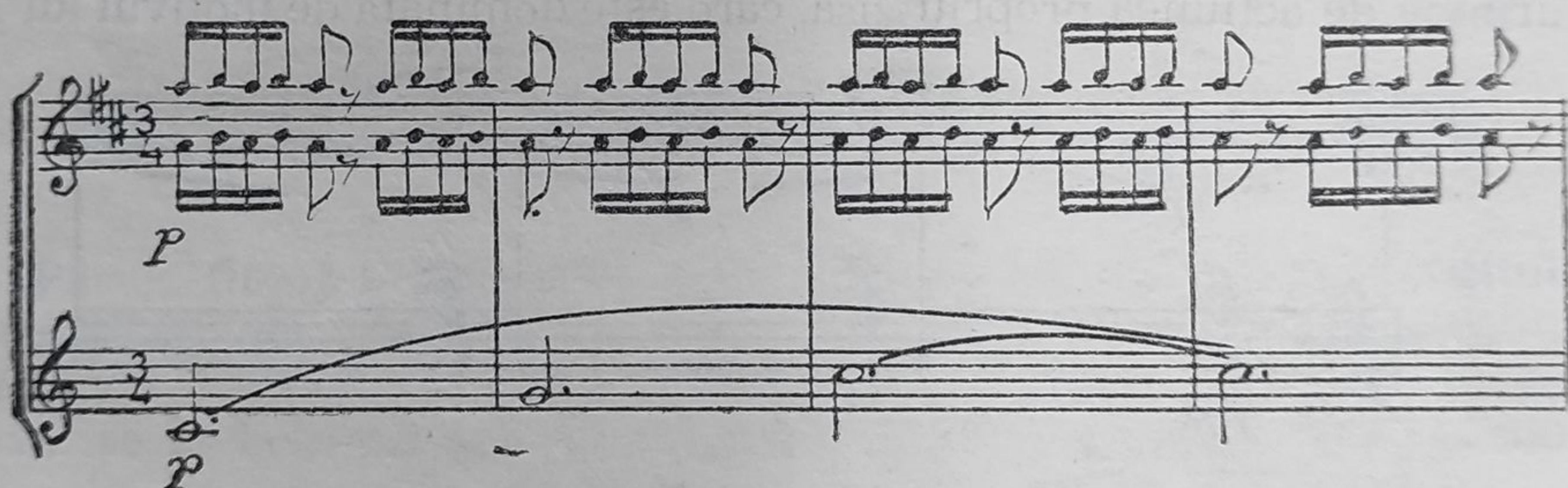
Adevărată capodoperă a umorului³¹², *Till Eulenspiegel* s-a impus și prin virtuozitatea orchestrală a compozitorului care utilizează toate resursele pe care i le-a oferit orchestra mare³¹³.

³¹²) „... am vrut și eu ca lumea să ridă odată din toată inima și în sălile de concerte“, spunea R. Strauss referitor la *Till*. „... O adevărată expoziție mondială de efecte și impresii sonore contrastante“, scria Hanslick.

³¹³) 3 flaute, 3 oboaie, corn englez, 3 clarinete, bass-clarinet, 3 fagoturi, contrafagot, 8 corni, 6 trompete, la care se adaugă compartimentul corzilor și al percuției amplificate corespunzător. De remarcat utilizarea clarinetului în re (foarte rar întâlnit), de mare efect în ansamblul orchestrei.

Also sprach Zarathustra (Așa grăit-a Zarathustra) op. 30 (1896), poem simfonic pentru orchestră mare, se înscrie ca o nouă treaptă în seria realizărilor simfonice programatice ale lui R. Strauss. O nouă treaptă și în interpretarea programului, o nouă treaptă și în elaborarea formei. „Liber după Friedrich Nietzsche“ explică opțiunea compozitorului pentru viziunea lirico-filosofică a lui Nietzsche, într-o interpretare subiectivă (fără a „compune“ o filosofie muzicală) vizînd arta și natura, în înțelegerea lor pămînteană. Două tonalități opuse : Do major și Si major încadrează poemul în părțile sale de început și sfîrșit, în cadrul cărora suprapunerea, combinarea și acumularea constantă de energii conduce la edificarea unei muzici de o rară frumusețe.

Inegalabilă rămîne descrierea răsăritului de soare, cu care începe poemul (pînă la măsura 20), la a cărei realizare sonoră participă un mare număr de instrumente, plus orga, căruia îi urmează apoi o adevărată suită de tablouri și teme : *Von den Hinterwelten* (Despre lumea de dincolo), *Von der grossen Sehnsucht* (Despre mari dorințe), *Von den Freunden und Leidenschaften* (Despre bucurii și pasiuni), *Das Grablied* (Cîntec funebru), *Von der Wissenschaft* (Despre știință), *Das Tanzlied* (Cîntecul dansului) — o adevărată apoteoză a dansului și chiar a poemului, întreaga lucrare constituindu-se ca un imn închinat vieții omului.



Surprinzătoare este tălmăcirea orchestrală a poemului, Richard Strauss concentrînd toate resursele ce i le oferea aparatul sonor de care dispunea. La fel este și forma care poate fi încadrată într-o fantezie simfonică alcătuită din prolog (*Răsăritul soarelui*) și opt secțiuni conjuncte și confluențe într-o desfășurare amplă și unitară, într-o curgere continuă variațional-polifonică.

*Don Quijote*³¹⁴ op. 35 (1897) se înscrie pe linia realizărilor de excepție ale compozitorului, în preocuparea sa de a transpune muzical unele dintre cele mai valoroase lucrări din literatura universală, care i-au înflăcărat gîndirea și imaginația și l-au fascinat în timpul lecturilor sale.

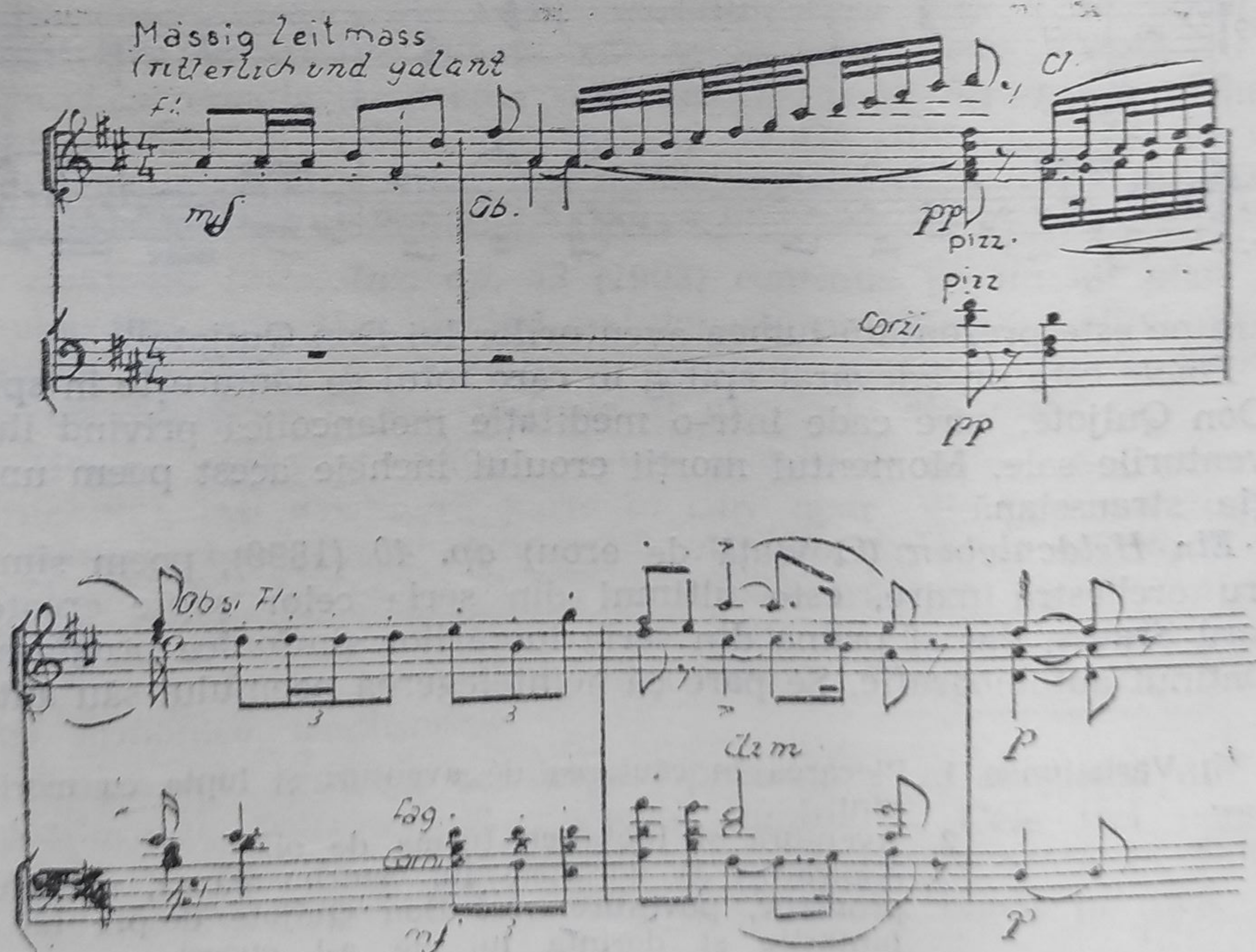
„Scenariul“ poemului simfonic a fost alcătuit după *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes Saavedra, și urmărește descrierea lui Don Quijote care, în urma lecturii unor romane

³¹⁴) Titlul exact al lucrării : *Don Quixote (Introduzione, Tema con variazioni e Finale), Fantastische Variationen über ein ritterlichen Thema für grosses Orchester* (Don Quijote — Introducere, Tema cu variațiuni și Final — Variațiuni fantastice asupra unei teme cu caracter cavaleresc, pentru orchestră mare).

cavalierești, pornește în lume rătăcitor, împreună cu credinciosul său scutier Sancho Panza, trăind o adevărată suită de peripeții și aventuri.

Acțiunea și complexitatea situațiilor descrise de Cervantes i-au prilejuit compozitorului realizarea unei mărețe creații simfonice, singulară în suita opusurilor sale și de excepție în muzica sfârșitului de secol romantic târziu. Folosind aceeași orchestră mare, dar pe care o manevrează mai abil ca niciodată, cu un foarte dezvoltat simț și gust al culorilor timbrale, Richard Strauss realizează una dintre cele mai nuanțate și mai stilizate muzici sub raport timbral, melodic, ritmic, armonic, polifonic și variațional. Mai mult ca oricând, în acest poem iese în evidență extraordinara capacitate a compozitorului de a portretiza diferitele personaje și situații pe care și le propune, în ciuda unor momente naturaliste realizate pe parcursul desfășurării muzicale: behăitul oilor în variațiunea a II-a, cavalcada aeriană în variațiunea a VII-a (moara de vânt). Poemul este o adevărată izbîndă și sub aspectul formei care îi reușește în cel mai înalt grad: *Introduzione*, *Tema cu variațiuni* și *Finale*.

Introduzione este cadrul prezentării lui Don Quijote. Păstrînd neschimbat fondul, R. Strauss dezvoltă tema eroului său,

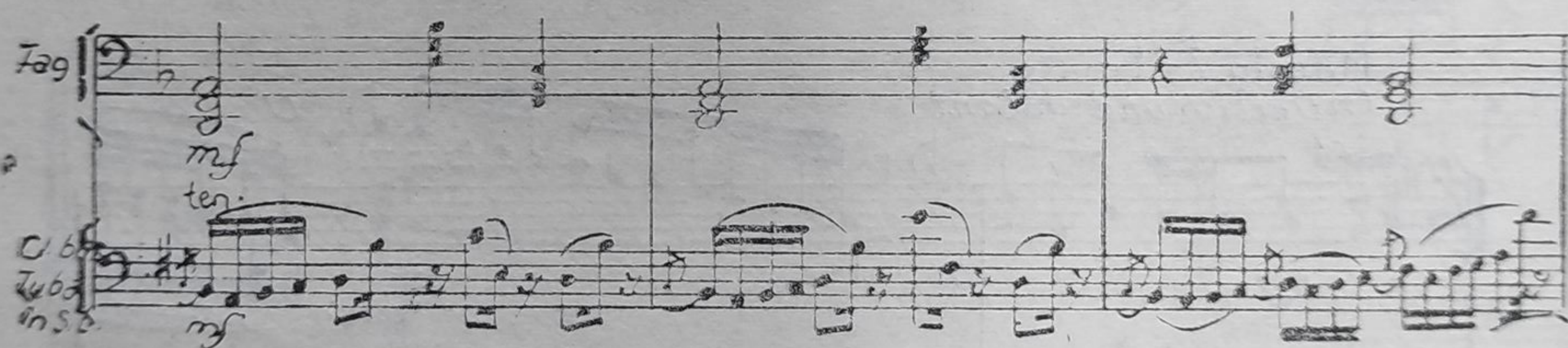


prezentîndu-l în aspirațiile sale (visuri excentrice și viziuni războinice) alături de eleganța, umanismul și cavalerismul său.

Tema cu variațiuni reprezintă un ciclu de 10 variațiuni de caracter, realizate pe baza celor două teme: a lui Don Quijote,



și a lui Sancho Panza,



în care ne este prezentată lumea aventurilor lui Don Quijote³¹⁵.

Finale este un adevărat epilog în care totul se lămurește în spiritul lui Don Quijote, care cade într-o meditație melancolică privind iluziile și aventurile sale. Momentul morții eroului încheie acest poem unic în creația straussiană.

Ein Heldenleben (O viață de erou) op. 40 (1898), poem simfonic pentru orchestră mare, este ultimul din seria celor șapte create de Richard Strauss, dar și prima din seria lucrărilor simfonice programatice cu conținut autobiografic. Se pare că neînțelegerea poemului său anterior

- ³¹⁵⁾ Variațiunea 1. Plecarea în căutarea de aventuri și lupta cu morile de vânt.
 2. Aventura și lupta cu turma de oi.
 3. Aspirațiile și dorințele lui Sancho Panza, cîmilituri și proverbe, povestirea lui Don Quijote despre un regat fantastic și dorința lui de a-l cuceri.
 4. Aventura cu procesiunea.
 5. Veghea lui Don Quijote într-o noapte de vară.
 6. Dulcineea.
 7. Cavalcada aeriană a lui Don Quijote.
 8. Plimbarea cu barca.
 9. Atacul împotriva călugărilor plecați în pelerinaj.
 10. Duelul și întoarcerea acasă.

(*Don Quijote*) de către adversari l-au determinat să adopte un „stil subiectiv”³¹⁶, în care în centrul acțiunilor să fie eul său însuși.

Adevărată autobiografie muzicală, poemul simfonic *O viață de erou* este cel mai amplu dintre toate câte a creat R. Strauss, atât ca durată (40 min) cât și ca aparat orchestral.

În această lucrare, compozitorul tinde spre o creație muzicală strălucitoare, copleșitoare, gigantică prin proporțiile tematicii și realizării sonore.

Programul urmărit de compozitor rezultă din succesiunea episoadelor și a indicațiilor din partitură : prezentarea eroului (o temă amplă și viguroasă în tonalitatea Mi bemol major) ; prezentarea adversarilor (o temă caricaturală la suflători) ; prezentarea soției eroului (o temă lirică în Sol bemol major, intonată de vioară solo) ; descrierea cîmpului de luptă al eroului (cu sonorități pompoase și eroice alături de motivul adversarilor) ; realizările eroului în timp de pace (o rememorare a unor teme din *Don Juan*, *Moarte și transfigurație*, *Till Eulenspiegel*, *Așa grăit-a Zarathustra*, *Don Quijote*, *Guntram* etc.) ; evadarea eroului din lumea potrivnică și împlinirea sa (un tablou liric, de inspirație romantică) și glorificarea eroului realizată într-o desfășurare melodică amplă.

Primit cu răceală la apariția sa, poemul simfonic *O viață de erou* s-a impus prin accesibilitatea muzicii sale, devenind una dintre cele mai personale lucrări ale compozitorului, fără însă a se bucura de popularitatea celorlalte poeme simfonice straussiene. Odată cu *Ein Heldenleben*, creația de poeme simfonice a lui R. Strauss se încheie în pragul secolului al XX-lea (nu însă și creația simfonică în care va da noi dimensiuni programatismului subiectiv, anume în cele două lucrări : *Simfonia Domestica* și *Simfonia Alpilor*)³¹⁷.

Simfonia Domestica op. 53 (1903) continuă pe un alt plan „noul stil subiectiv” straussian, ducînd mai departe problematica autobiografică, plasînd-o exclusiv în intimitatea familiei compozitorului, realizînd astfel un adevărat tablou simfonic al unei zile din viața sa.

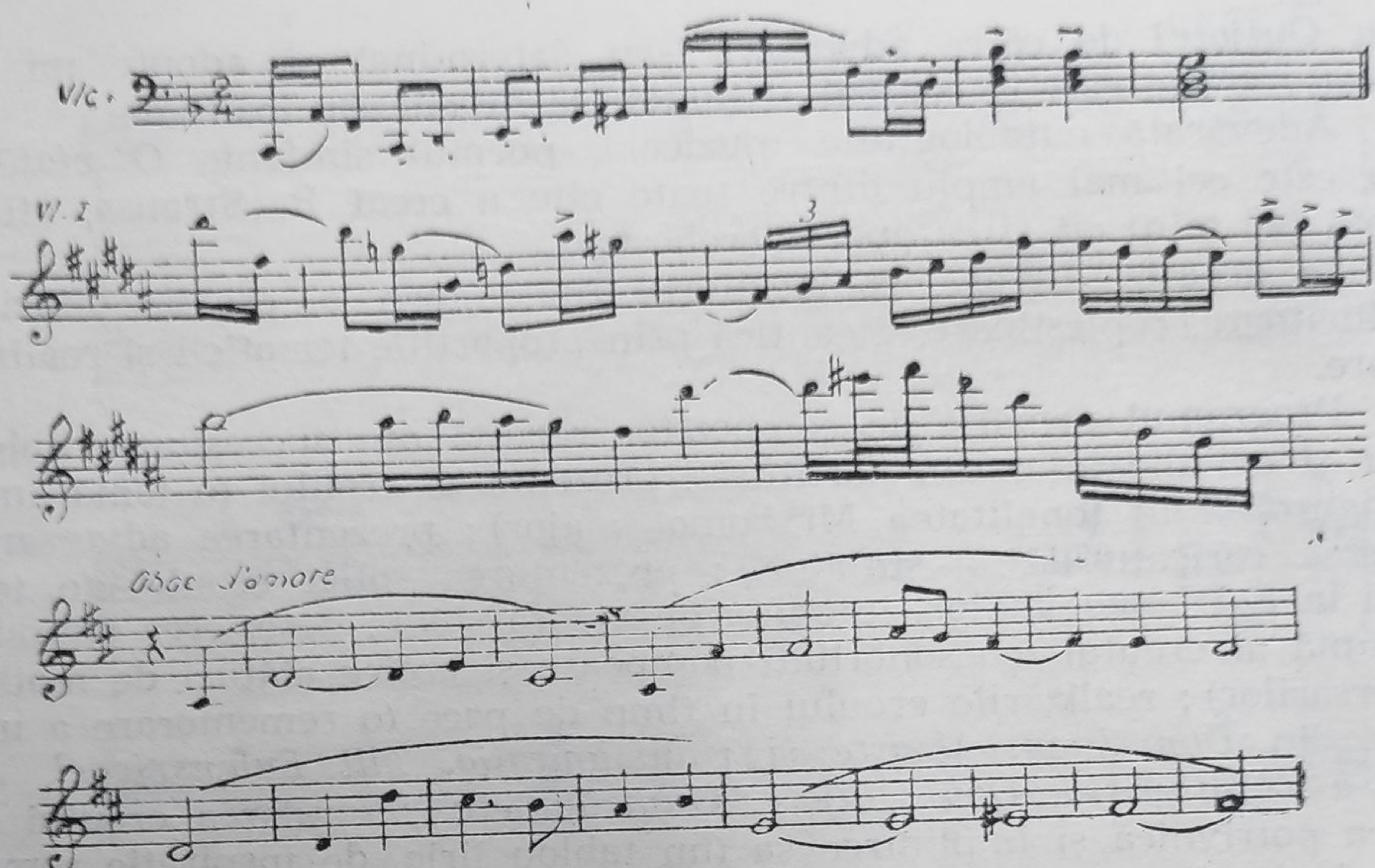
Muzica simfoniei (scrisă pentru orchestră mare, de peste 100 instrumente), într-o singură parte în care apar cele patru secțiuni ale unei simfonii tradiționale (*Bewegt — Allegro*, *Scherzo*, *Mässig langsam — Adagio* și *Finale*), poartă în ea numeroase trăsături ale simfonismului clasic, de la structura ciclului cvadripartit la fluenta tematică de un intens lirism, de la dezvoltările conturate la forma ușor rapsodică în tratări armonice tradiționale.

Programul, deosebit de simplu, prezintă o zi obișnuită din viața compozitorului, petrecută în mijlocul familiei³¹⁸. Cele trei personaje principale — tata mama și copilul — sînt reprezentate în simfonie prin câte o temă caracteristică, într-o orchestrație foarte plastică.

³¹⁶) E. Krause, op cit., pag. 245.

³¹⁷) În perioada următoare (prima jumătate a sec. al XX-lea), genul care va deveni predominant și reprezentativ în creația compozitorului va fi opera, părăsită în 1893 după insuccesul cu *Guntram*.

³¹⁸) Fără a da detalii asupra programului, R. Strauss a notat inițial pe partitură unele indicații referitoare la joaca copilului, mîngîierile părinților, a-dormirea copilului, dragostea dintre soți etc., care ulterior au fost eliminate.



Modalitățile de combinare și prelucrare a acestor teme țin de virtuozitatea lui Strauss și de maturitatea sa artistică, încadrându-se perfect în legile compoziției și esteticii muzicale³¹⁹.

Prima audiere a simfoniei a avut loc la Carnegie Hall din New York și „a stîrnit un entuziasm colosal”³²⁰, dar ulterior, în jurul *Domestice* s-au purtat numeroase discuții vizînd în special contradicția care există între caracterul intim al naturii programului și gigantismul sonorităților. Făcînd abstracție de acestea, *Domestica* rămîne drept „pastorală” lui Strauss, o mare realizare a muzicii simfonice de la începutul secolului nostru.

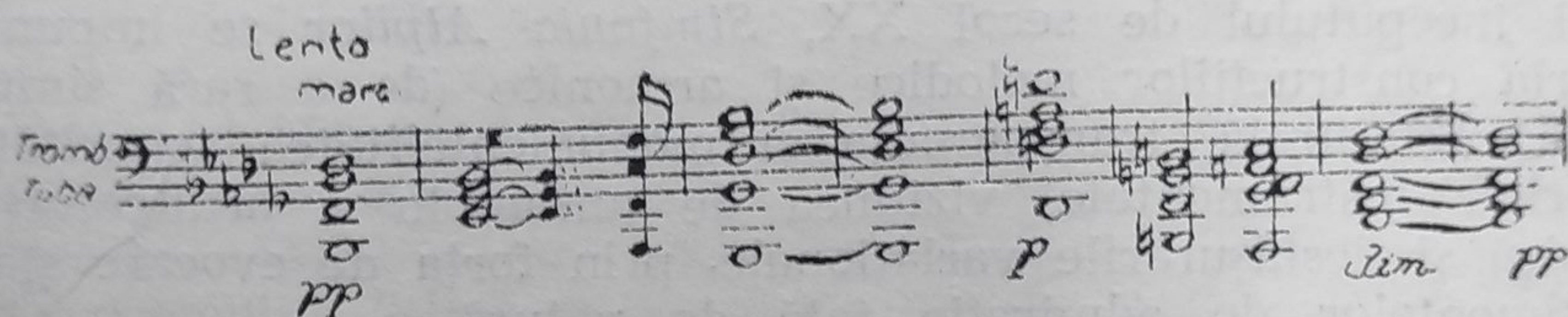
Precedată de *Festliches Präludium* (Preludiu festiv) op. 61 (1913), compus pentru inaugurarea Ateneului din Viena, *Eine Alpensinfonie* (O simfonie a Alpilor) op. 64 (1915), pentru orchestră mare și orgă, este ultima realizare de mari proporții a compozitorului în genul simfonic părăsit după *Domestica*, în urmă cu 12 ani. Ea apare într-o perioadă de adevărată efervescentă stilistică, cînd muzica europeană era supusă unor mari încercări și redimensionări determinate de noile gramatici formulate de Debussy și Schönberg. În acest context, R. Strauss se opune acestora ca un consecvent apărător al tradițiilor muzicii romantice, *Simfonia Alpilor* neputînd fi încadrată nici în genul simfoniei, nici în cel al poemului simfonic. Sinteza dintre acestea este atît de perfectă, încît cu greu ar putea cineva să le delimiteze. Fără a avea un program literar, lucrarea este o narațiune muzicală în care ni se descrie amănunțit o călătorie în munți, cu toate momentele și elementele de neprevăzut ce le implică, începînd cu sfîrșitul nopții și terminînd cu căderea nopții următoare.

³¹⁹) Remarcabile pagini muzicale: *Adagio*, *Cîntec de leagăn* și *Finale*, o dublă fugă într-o scriitură de factură armonică.

³²⁰) Dintr-o scrisoare adresată părinților. Vezi și E. Krause, op. cit., pag. 280.

În această lucrare, Strauss renunță la conflictul tematic și adoptă un stil descriptivist, naturalist, îmbinat cu momente de introspecție lirică — realizând pagini muzicale de mare accesibilitate, orânduite ca un arc de boltă —, într-o succesiune continuă (lucrarea este monopartită) în care se grupează liber cele patru mișcări ale unei simfonii, într-o strînsă și neîntreruptă desfășurare.

Naturalismul *Simfoniei Alpilor* iese în evidență încă din primele măsuri ale introducerii, intitulată *Nacht* (Noapte), din care, pe o pedală armonică, construită ca un veritabil cluster, se conturează motivul muntelui.



Creșterea continuă și gradată a sonorităților culminează cu *Sonnenaufgang* (Răsăritul soarelui), adevărată izbîndă a luminii asupra nopții într-o redare orchestrală sugestivă, în care tonalitatea La major joacă un rol esențial. Începe drumetia (*Der Anstieg*). Într-o mișcare energică este prezentată „tema urcușului“,



după care, într-o desfășurare caleidoscopică ne sînt descrise pe rînd: *Eintritt in den Wald* (Intrarea în pădure), în sonoritățile cornilor și trombonilor pe fundalul armoniei arpegiate a corzilor, *Am Wasserfall* (La cascadă) care duce la *Erscheinung* (Apariție), în sonoritățile viorilor, harpelor și celestei; *Auf blumige Wiesen* (Prin pajiști înflorite); *Auf der Alm* (Prin poieni); *Durch Dickicht und Gestrüpp auf Irr* (Prin desîș și mărăciniș); *Auf dem Gletscher* (Pe ghețar) în sunetul strălucitor al trompetelor; *Gefahrvolle Augenblicke* (Clipe pline de

primejdie); *Auf dem Gipfel* (Pe culme); *Vision* (Viziunea); *Nebel steigen auf* (Se ridică negura); *Die Sonne verdüstet sich allmählich* (Soarele se întunecă treptat); *Elegie* (Elegie); *Stille vor der Sturm* (Liniște înaintea furtunii); *Gewitter und Sturm, Abstieg* (Pericol și furtună, întoarcerea, coborîrea fiind redată prin expunerea inversă a temei urcușului); *Sonnenuntergang* (Soarele apune); *Ausklang* (Epilog) și *Nacht* (Noapte), o reeditare a peisajului nocturn inițial, de data aceasta realizat prin pasaje descendente, în tonalitatea si bemol minor, după care, în nuanța *ppp* (Simfonia începe în *pp*) sonoritățile se sting.

Expresie a unei concepții de maturitate, adevărat epifenomen al muzicii începutului de secol XX, *Simfonia Alpilor* se impune prin măiestria construcțiilor melodice și armonice (de o rară simplitate), sugestia orchestrală, transparența și monumentalitatea sonorităților și timbrurilor instrumentale, viziunea de ansamblu a arhitecturii, arta polifonică și desfășurările variaționale, prin forța de evocare și redare a sentimentelor de admirație față de natură.

În perioada următoare R. Strauss se îndepărtează de muzica simfonică, abordînd-o ocazional și la intervale mari de timp. Planul de a compune un poem simfonic, *Antichrist*, a fost abandonat. Tot așa s-a întîmplat și cu plănuita *Simfonie în Mi bemol major*. Abia în 1939, la comandă³²¹, compune *Japanische Festmusik* (Muzică festivă japoneză), o lucrare amplă, într-o singură mișcare ce însumează cinci tablouri, alături de altele, ca: *Metamorfoze pentru 23 instrumente de coarde* (1945), *Concertul Nr. 2 pentru corn și orchestră* (1942), *Concertul pentru oboi și orchestră mică* (1947) și *Concertino duet pentru clarinet și fagot, orchestră de coarde și harpă* (1948) lucrări ce evidențiază orientarea tîrzie a compozitorului spre stilul cameral.

OPERA ȘI BALETUL

Înceind seria poemelor simfonice la sfîrșitul secolului al XIX-lea, Richard Strauss s-a apropiat din nou de operă pe care o părăsise după ce *Guntram*³²², prima sa lucrare dedicată scenei, fusese primită cu răceală și suspiciune de către un public pe care compozitorul îl detesta³²³.

³²¹) Lucrarea i-a fost comandată în vederea aniversării a 26 ani de la întemeierea imperiului japonez.

³²²) *Guntram* este singura operă (din seria celor 15 create de R. Strauss) care a fost compusă înainte de 1900. Celelalte 14 apar în prima jumătate a secolului XX.

³²³) Opera *Guntram* a fost creată sub incidența muzicii lui Wagner și a filosofiei lui Schopenhauer. Subiectul este desprins din întîmplări din secolul al XIII-lea și urmărește faptele lui Guntram, eroul principal, care o eliberează pe Freihilda din tirania lui Freitod. Eliberat din închisoare, Guntram se izolează pentru a trăi singuratic și individualist.

Activitatea este reluată cu *Feuersnot* (Primejdiile focului) op. 50 (1901), după un libret scris de Ernest von Wolzogen, inspirat de legenda flamandă *Focul stins din Oudenaarde*³²⁴, în dorința de a realiza „un mic intermezzo împotriva teatrului, cu motive personale, o mică răzbunare împotriva iubitului meu oraș natal” — după cum relatează compozitorul în 1942 —³²⁵, compunând un poem cântat într-un act, în care muzica este melodioasă și apropiată de cântecul popular. Alături de pagini de o incontestabilă valoare artistică, partitura operei cuprinde și momente mai puțin izbutite, determinate de anumite deficiențe de ordin dramaturgic. Ca și în prima operă, influențele wagneriene se pot sesiza atît în valorificarea motivelor muzicale, cît mai ales în limbaj, în stilul muzical propriu-zis.

Succesul obținut cu *Feuersnot*, alături de încurajările lui Alexander Ritter, i-au dat certitudine și încredere în forța talentului său dramaturgic. Astfel că, în urma unor căutări insistente, se oprește asupra poemului *Salomeea* de Oscar Wilde, realizînd una dintre cele mai monumentale lucrări destinate scenei.

Opera *Salomeea* op. 54 (1905) marchează începutul colaborărilor fructuoase cu libretistul Hugo von Hofmannstahl, care-i va deveni prieten și sfătuitor în multe momente ale vieții sale creatoare. *Salomeea* este și prima operă în care compozitorul se desprinde din vraja wagneriană creînd „o simfonie în dramă” construită într-un singur act, cu o desfășurare continuă, solicitînd pentru realizarea ei o orchestră alcătuită din 105 instrumentiști.

Cucerit de frumusețea poemului scris într-un limbaj strălucitor, și atras de drama puternică a *Salomeei*³²⁶, Richard Strauss creează în opera sa o muzică de o rară frumusețe melodică, cu armonii tradiționale, dar care sînt împinse pînă la limitele extreme ale tonalității. Expresia este clară, urmărindu-se sensul textului fără a exagera comentariul orchestral, strălucitor, colorat și plastic, în funcție de intenții și situații scenice. Alături de pagini de un lirism dens³²⁷, întîlnim și descrieri naturaliste, de esență exotică; din muzica operei răzbat strigăte și suspine³²⁸, consecințe ale unor intrigi erotice, determinate de tensiuni patologice — specifice esteticii expresioniste.

³²⁴) Este legenda despre o fată trufașă ce-și lasă pețitorul atîrnat într-un coș de nuiele la poarta casei ei, făcîndu-l astfel de rușine. Acesta îl convinge pe vrăjitorul satului să stingă focurile și luminile satului pînă cînd fata se va îndrepta.

³²⁵) E. Krause, Op. cit., pag. 286

³²⁶) Acțiunea operei se desfășoară la începutul erei creștine, în somptuosul palat al lui Irod Antipa din Ierusalim care, stăpînit, de un puternic hedonism, trăiește în incest cu soția fratelui său, urmărind-o pătimaș pe fiica acesteia, Salomeea. Sadică, frivolă și perversă, stăpînită de instincte, Salomeea, în vîrstă de 16 ani, se îndrăgostește de prorocul Ioan, care rezistă tentațiilor ei erotice, astfel că ea, drept răzbunare, îi cere lui Irod să-l ucidă și să-i ofere capul. Văzînd-o cu cîtă senzualitate mîngîie capul mort al lui Ioan, Irod ordonă uciderea Salomeei.

³²⁷) Cîntecul lui Ioan. Partida vocală a lui Narraboth în stilul romanțelor sau ariile Salomeei, în special cea din final.

³²⁸) „Vreau capul lui Ioan”.
„Să fie ucisă această femeie!”.

Se poate spune că în această operă R. Strauss se împlinește pe sine însuși, din punct de vedere muzical atingând culmile măiestriei componistice și un mare rafinament în distribuirea timbrurilor orchestrale menite să redea complexitatea stărilor sufletești ale unor eroi cu trăiri diverse și contradictorii, de la noblețe și încântare la supunere și groază, de la echilibru la zbucium sufletesc, frivolitate și cruzime.

Electra op. 58 (1908), tragedie într-un act, pe un libret de Hugo von Hofmannstahl, continuă pe un plan superior tendințele stilistice reliefate în *Salomeea*, prin monumentalitatea construcției și omogenitatea desfășurărilor muzicale, prin extensia tensiunii dramatice a cărei forță de expresie atinge culmi nebănuite, prin înaltul profesionalism și mai ales, prin virtuozitatea combinațiilor timbrale (111 instrumentiști).

Revelația subiectului³²⁹ a avut-o Strauss în anul 1903, la Berlin, când a asistat la reprezentarea piesei lui Hugo Hofmannstahl, fiind cucerit de naturalismul și strania puritate morală a atrizilor greci din secolul al V-lea î.e.n., la care răzbunarea nu cunoștea legi și limite convenționale. Colaborarea apropiată dintre compozitor și libretist a făcut ca *Electra* să se impună de la început în centrul acțiunii, mai întâi prin dragostea ei familială, apoi prin ura și dorința ei instinctivă de a pedepsi pe cei vinovați de uciderea mișelească a tatălui său. Evoluția ei în operă este continuă, de la început și până în final când, prin uciderea Clitemnestrei, trăiește adevărata eliberare de obsesia și setea constantă de răzbunare.

Din punct de vedere arhitectural, R. Strauss realizează în *Electra* o adevărată sinteză între „dramma per musica” și simfonie, construindu-și opera într-un singur act, cu o desfășurare cvadripartită, cele patru scene fiind pătrunse de un zguduitor tragism, realizat printr-o muzică specifică — în concordanță cu situațiile scenice —, în care melodia depășește limitele stilului tradițional, apropiindu-se de declamație, intervalica fiind mult amplificată, iar armonia accentuează și mai mult vehemența gesturilor, incisivitatea cuvintelor, amplificând trăirile psihologice printr-o evoluție vecină cu atonalismul. Se impune subliniată și realizarea orchestrală a partiturii care, mai mult decât *Salomeea*, câștigă în amploare și expresie, fiind mînuită cu subtilitate și rară măiestrie.

Prin natura subiectului, prin conținutul tematic și prin realizarea muzicală, opera *Electra*, alături de *Salomeea*, marchează începuturile operei expresioniste, care va cunoaște noi dimensiuni în creația lui Schönberg și Alban Berg.

Acțiunea operei este traversată de spasme și cruzime, de obsesia răzbunării și a singelui.

³²⁹) După expediția împotriva Troiei, Agamemnon, regele atrizilor, se întoarce acasă și este ucis mișelește de soția sa Clitemnestra și amantul acesteia Egisthos. După mulți ani, sosește din Focida, unde este crescut după moartea tatălui său, Oreste, fiul lui Agamemnon, care o întâlnește pe Electra, sora sa, în momentul în care aceasta, la mormîntul tatălui lor, chema răzbunarea zeilor asupra Clitemnestrei. Supravegheat de Electra, Oreste pătrunde în palat și cu sabia îi străpunge pe Egisthos și Clitemnestra, împlinind astfel porunca zeilor și răzbunîndu-l, fără cruțare, pe Agamemnon.

Cu toate acestea, scena dintre Oreste și Electra este una dintre cele mai emoționante pagini scrise de R. Strauss.

Electra a fost singura tragedie creată de Strauss.

Der Rosenkavalier (Cavalerul rozelor) op. 59 (1910) marchează începutul unei noi etape în creația de operă a lui R. Strauss³³⁰, caracterizată prin reîntoarcerea compozitorului la maniera tradițională de compoziție, la simplitatea, specificul și la sensul expresiv al operei, la însăși rațiunea ei de a fi.

³³⁰ „Data viitoare voi scrie o operă mozartiană”, spunea R. Strauss după premiera operei *Electra*.

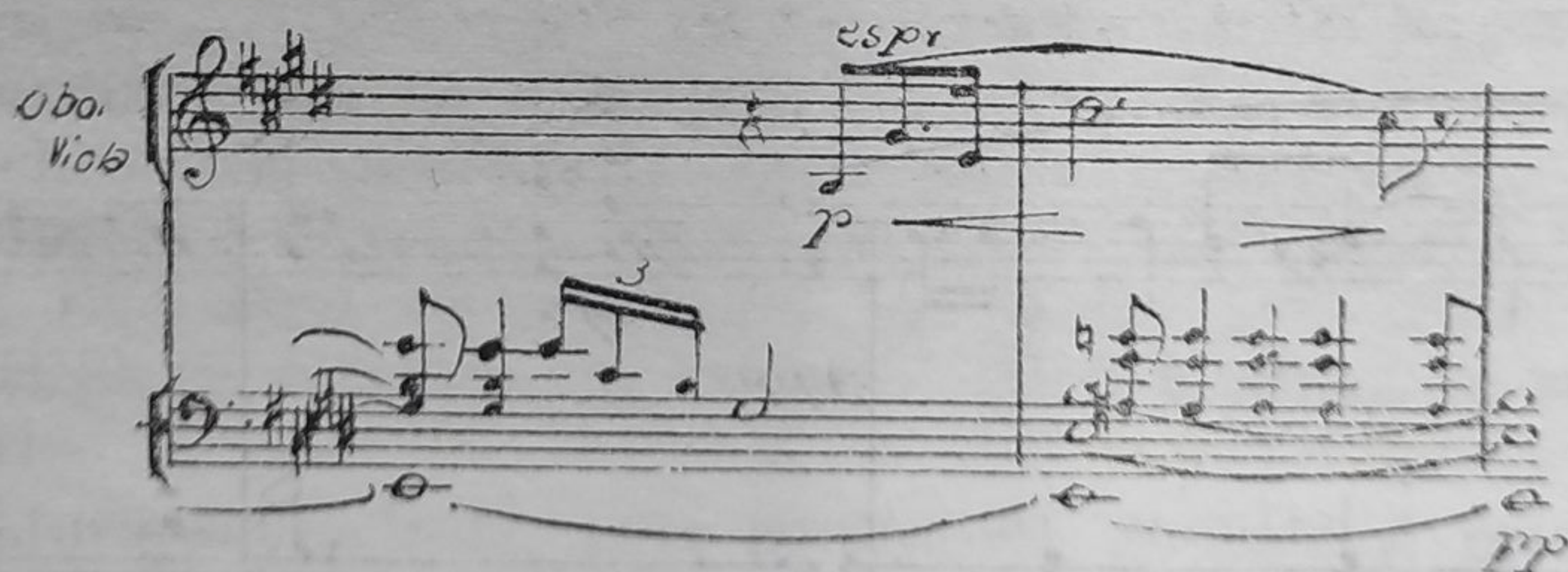
Ocazia i-a fost oferită tot de Hugo von Hofmannstahl care, în noul său scenariu, aborda o problemă în care predomină comicul desprins din viața cotidiană, acțiunea³³¹ fiind plasată la Viena, în primii ani ai domniei Mariei Theresa (la mijlocul secolului al XVIII-lea).

În simplitatea lui, subiectul prezintă numeroase scene pline de vervă și neprevăzut, acțiunea desfășurându-se într-un ritm alert și continuu, autorii urmărind în permanență evoluția personajelor foarte variate ca înfățișare și comportament, pe fondul general al vechii și bune dispoziții, în afara oricărei vulgarități, trivialitate și manierism.

Cu o deosebită forță reușește R. Strauss să contureze muzical chipurile eroilor săi, la care contribuie și folosirea unor motive: Mareșala — personaj central al operei — generoasă, sentimentală și resemnată ;



Baronul Ochs von Lerchenau, om meschin, afemeiat și dornic de înavutire, „nătîng, obraznic, rău și prost“ ; Octavian³³² — tînărul conte de Rofrano — manierat și plăcut, cu chip de adolescent, iubit de Mareșala, îndrăgostit de Sophia ;



Sophia — fiica parvenitului Faninal — tînără și drăguță, dar de o naivitate exagerată.

Structurată în trei acte, opera *Cavalerul rozelor* este „un adevărat triumf al melodiei“³³³, predominante fiind intonațiile și ritmurile valsului vienez, alături de alte genuri care conferă operei mult farmec și vivacitate.

³³¹) „Un pețitor mai vîrstnic, gras și îngîmfat, dorea să se însoare cu o tînără fată al cărei tată îi acorda sprijinul său în acest scop, dar este înlăturat de un pețitor tînăr și frumos“ (Din scrisoarea lui Hofmannstahl adresată lui Strauss).

³³²) Octavian este un fel de Cherubino. Rolul său este interpretat de o mezzosoprană care în costume de femeie face impresia unui bărbat travestit.

³³³) E. Krause, Op, cit., pag. 324.

Și în planurile armoniei timbrale R. Strauss operează cu siguranță, aducând câteva modificări. Este vorba de restrângerea aparatului orchestral, de simplificarea și căutarea soluțiilor și a celor mai adecvate culori, distribuite corespunzător cu expresia numeroaselor idei muzicale presărate de-a lungul desfășurării muzicale. (De la introducerea complexă și sugestivă la dinamismul actului întâi ce culminează cu celebrul monolog al Marelui, de la atmosfera sărbătorească a actului al doilea încheiat cu „marele vals” la măreția actului al treilea — din care se remarcă terțetul feminin Marea, Octavian și Sofia, adevărată culme a creației lui Richard Strauss).

Calitățile melodice, armonice și orchestrale, sentimentul comic și frumusețea desfășurărilor scenice au înscris opera *Cavalerul rozelor* în rândul celor mai de seamă realizări ale lui Richard Strauss și ale muzicii de operă din prima jumătate a secolului al XX-lea.

* *Ariadne auf Naxos* (Ariadna la Naxos) op. 60 (1912) este opera ce îl apropie din nou pe compozitor de antichitatea greacă, pentru care avea un adevărat cult³³⁴. Ea este iarăși rezultatul colaborării compozitorului cu Hugo von Hofmannstahl, care i-a oferit libretul.

Concepută inițial ca piesă de divertisment la *Burghezul gentilom* de Molière, alcătuind un spectacol teatral-muzical, lucrarea a fost ulterior (1915) redimensionată și prezentată ca spectacol de sine stătător (1916).

Opera este construită într-un singur act cu prolog și realizează o strălucită sinteză între stilul operei seria și al operei buffa, unde „personaje din trecutul istoric și mitologic, înveșmântate în crinoline și costume ale secolului al XVIII-lea, împodobite cu fireturi și pene de struț, erau chemate — alături de personajele caracteristice din *Commedia dell'arte*, Arlechin și Scaramuccio — la împletirea artistică a elementului eroic cu cel buff...”³³⁵.

Acțiunea se desfășoară în palatul celui mai bogat om din Viena (din nou la Viena) și urmărește destinul muzicianului creator, care reușește să fie el însuși abia după ce se eliberează din dependența feudală.³³⁶

Scrisă într-o desfășurare dinamică și grațioasă, în care predomină stilul *parlando*, opera *Ariadna* este creația pe care Richard Strauss o socotea în ansamblul operelor sale drept cea mai modernă, excelând prin limpezimea desfășurărilor muzicale, prin transparența melodiilor (Duetul dintre Zerbinetta și compozitor), prin specificul cameral al muzicii (orchestra este redusă la 37 de instrumentiști), prin frumusețea ei barocă. Se remarcă în special terțetul nimfelor, monologul Ariadnei, recitativul și rondo-ul Zerbinettei, „Prințesa atotputernică”, și valsul final care încheie această savuroasă comedie.

³³⁴) „Adevăratele subiecte le putem afla numai în antichitatea greacă” spunea Strauss. Vezi E. Krause, op. cit., pag. 355.

³³⁵) Hugo von Hofmannstahl către R. Strauss. În: E. Krause, op. cit., pag. 388.

³³⁶) Un tânăr compozitor este obligat de către stăpînul casei, unde urma să se desfășoare spectacolul cu Ariadna și Bachus, să facă unele concesii, astfel că recurge la crearea unui divertisment pe care îl îmbină cu drama Ariadnei — distrîndu-și astfel spectatorii.

Die Frau ohne Schatten (Femeia fără umbră) op. 65 (1918) apare în anii de puternică efervescentă a creației lui Richard Strauss și de rodnică colaborare cu Hugo von Hofmannstahl.

Ea este considerată de unii comentatori drept cea mai importantă în ansamblul lucrărilor lui Richard Strauss. Într-o alcătuire romantică, atît ca factură, conținut poetic, cît și ca desfășurare, acțiunea operei *Femeia fără umbră* este desprinsă din lumea basmelor de vrajă³³⁷, fiind scrisă în spiritul *Flautului fermecat* de Mozart. Pătrunsă de un cald umanism, opera este un imn închinat dragostei dintre oameni care, prin bună înțelegere și colaborare, reușesc să învingă forțele demonice ale răului.

Spre deosebire de operele anterioare, în *Femeia fără umbră* R. Strauss conturează cu mai multă pregnanță trăirile și simțămintele personajelor, muzica contopindu-se în cel mai înalt grad cu frumusețea textului poetic (cu toate că acesta, în unele locuri, este stufos, încărcat cu semnificații filosofice și exagerări psihologice), pătrunzînd adînc în cele mai sensibile cute ale expresivității lui. Concepută ca o operă mare, *Femeia fără umbră* reprezintă o adevărată sinteză a manierelor compo-nistice straussiene evidențiate în perioada anterioară, de la *Salomeea* și *Electra* la *Cavalerul rozelor* și *Ariadna la Naxos*. Păstrînd melodia ca principal mijloc de caracterizare a personajelor, R. Strauss conturează cu mai multă pregnanță trăirile acestora, pătrunde mai adînc în psihologia lor. Se remarcă în special, în această operă, lumea de vrajă, de basm, pe care Strauss o realizează printr-o muzică transparentă și diafană, prin utilizarea pe scenă a unui ansamblu cameral³³⁸, alături de intonații de factură populară (cîntecul vopsitorului, corul străjerilor de noapte, duetul soților vopsitori), de dezvoltări simfonice ample, atunci cînd desfășurările scenice le cer (furtuna, prefacerea în stană de piatră, cele opt interludii etc.), într-o scriitură polifonică măiestrită cum rar s-a mai văzut în operă de la Wagner pînă acum.

✕ Opera *Die ägyptische Helen* (Elena din Egipt) op. 75 (1927) apare în creația lui R. Strauss ca o lucrare mai puțin realizată. Aceasta se datorează în primul rînd dramaturgiei libretului. Acțiunea forțată și prezentarea de situații neverosimile³³⁹ într-o viziune romantică, chiar modernă, și lipsa de echilibru între acte au dus la realizarea unui spectacol în care muzica este "straussiană" "...este melodioasă, armo-

³³⁷) Împărăteasa este condamnată de forțele răului (Keikobad) să-și piardă umbra (fără a mai putea deveni mamă), neputîndu-se elibera de blestem decît cu prețul distrugerii căsniciei vopsitorului Barak. Prin rostirea unui cuvînt hotărîtor, ea ar fi putut obține umbra soției acestuia, dar îndeplinind jertfa supremă a stăpînirii de sine, condusă de suferință și sentimentul datoriei, refuză să cumpere propria ei fericire cu prețul distrugerii fericirii celor doi soți Barak și se va înălța la o treaptă superioară de demnitate umană. Reuniți astfel în dragostea lor, împăratul și împărăteasa, vopsitorul și soția sînt eliberați de blestem.

³³⁸) 2 flauți, 2 oboi, 2 clarinete (do), fagot, corn, 6 trompete, 6 tromboni, 4 tamtamuri, orgă.

³³⁹) Menelaos, după multe peripeții încalcite și conflicte sufletești, își regăsește soția, pe frumoasa Elena, pe care o transportă la Sparta, în palatul său, unde trăiesc o viață liniștită, într-o conviețuire pașnică.

nioasă și din păcate nu prezintă nici o problemă auzului care a depășit secolul al XIX-lea — după cum spunea însuși compozitorul³⁴⁰.

Fără a respecta spiritul și idealul frumuseții și purității eline, R. Strauss compune o muzică de tip belcanto (monologul Elenei, *Cea de-a doua noapte a nunții*), utilizează pe spații mari recitativul, iar desfășurarea muzicală, în ansamblu, este patetică și într-o înveșmîntare orchestrală strălucitoare, specifică maturității sale creatoare.

Opera *Arabella* op. 79 (1932) este ultima din seria celor create în colaborarea cu Hofmannstahl. Libretul a fost scris la solicitările insistente ale lui R. Strauss care dorea, după *Elena din Egipt*, să reediteze succesul cu *Cavalerul rozelor*. Îmbinînd elemente din nuvela sa *Lucidor* cu comedia *Der Fiakr als Graf* (Vizitiul conte), Hofmannstahl realizează o acțiune plină de vervă, readucînd în discuție problema căsătoriilor de complezență, învinse pînă la urmă de adevărata dragoste³⁴¹.

Comedie lirică în trei acte, *Arabella* s-a impus prin stilul vienez, prin cantabilitatea muzicii de un farmec deosebit, prin frumusețea melodiilor, ritmurilor și coloritului orchestral.

Și aici R. Strauss folosește cu efecte deosebite stilul *parlando*. Melodica cuprinde intonații specifice muzicii populare slave, pe care compozitorul le folosește în special pentru caracterizarea unor personaje (Mandrijka, Matteo). Nu lipsesc paginile de lirism pe care Strauss le realizează cu măiestria-i cunoscută (Aria Arabellei din actul I și duetul *Arabella-Zdenka*).

Sonoritățile în *Arabella* sînt însă mult estompate, datorate atît aparatului orchestral folosit (reduc la 90 instrumentiști), cît mai ales tratării subtile, într-o cromatică variată, paleta fiind mînuită cu rafinement și discreție. Deși deficitară din punct de vedere al formelor (o anumită disproporție între acte), *Arabella* s-a impus cu repeziciune de la început în rîndul celor mai cunoscute și populare opere din creația lui Richard Strauss.

Prin moartea prematură a talentatului scriitor, poet și libretist Hugo von Hofmannstahl (15 iulie 1929). R. Strauss pierdea nu numai un bun prieten, ci și un mare colaborator. În perioada următoare se va adresa scriitorilor Stefan Zweig și Joseph Gregor, care îi vor furniza libretele necesare operelor sale.

Die schweigsame Frau (Femeia tăcută) op. 80 (1935), operă comică în trei acte, fructul colaborării cu Stefan Zweig, este o adaptare după piesa scriitorului englez Ben Jonson, în care cei doi autori satirizează

³⁴⁰) Strauss Richard: *Betrachtungen und Erinnerungen* (Considerații și amintiri), Zürich, 1949.

³⁴¹) Acțiunea operei se desfășoară în Viena anilor 1860. Contele Waldner, ajuns într-o situație materială îngrijorătoare, caută să-și căsătorească fiica mai mare Arabella cu un ginere bogat. Pretendentul ei este mai vîrstnicul Mandrijka, nobil din Valakia, părăsit de Arabella pentru tînărul și spiritualul vizitiu Matteo. Premiera a avut loc la 1 iulie 1933, la Dresda, rolul Arabellei fiind susținut de soprana Viorica Ursuleac.

nerozia oamenilor, moravurile societății și unele aspecte convenționale instaurate în spectacolul de operă³⁴².

Textul buff, bogat în situații comice, puțin frivol, l-a atras pe compozitor, ce-l considera „ca cel mai bun text de operă cu adevărat comică ce s-a scris de la *Nunta lui Figaro*“. Acesta avea să-i înflăcăreze spiritul, dându-i posibilitatea să creeze o muzică de larg suflu melodic, apropiată ca factură de cea din *Cavalerul rozelor*, ducând însă mai departe, cu subtilitate, anumite procedee componistice menite să contribuie la realizarea intențiilor sale.

De remarcat uvertura pe care Strauss o intitulează „potpuriu“, în care apar intonații specifice muzicii de operă italiană și engleză din secolul al XVII-lea. Apoi desfășurarea muzicală a operei în spiritul vechii opere buffa, în care accentul cade pe expresivitatea vocilor, a liniilor melodice create în spiritul muzicii și ritmicii populare. Întreaga operă este dominată de lirism, discursul muzical este continuu și cuceritor.

Friedenstag (Ziua păcii) op. 81 (1936) marchează începutul colaborărilor cu scriitorul austriac Joseph Gregor care, la solicitările lui Richard Strauss, întocmește libretul operei într-un act, inspirându-se din evenimentele războiului de treizeci de ani. Acțiunea se desfășoară într-o fortăreață dintr-un oraș german asediat, în ziua încheierii păcii de la Westfalia (24 oct. 1648).

Într-o alcătuire simplă, libretul operei³⁴³ într-un singur act a răspuns exigențelor compozitorului și, ca de fiecare dată, i-a oferit prilejul realizării unei muzici de mare valoare.

Desigur că nu mai avem de-a face cu *Arabella* sau *Elena din Egipt*. Stilul muzical se schimbă în sensul cerințelor libretului și dramaturgiei lui. Astfel că de la început ne aflăm într-o atmosferă mai densă, melodiile au contururi mai aspre și sînt construite pe suportul ritmurilor de marș (în mare parte și al cîntecelor ostășești). Numeroase coruri colorează partitura și amplifică dramatismul operei (corul mulțimii înfometate, corul final) fără a altera stilul straussian tradițional pe care îl recunoaștem de la început pînă la sfîrșit (solo-ul Mariei³⁴⁴, soția comandantului, strălucitor și într-o țesătură de mare dificultate interpretativă).

³⁴²) Acțiunea operei se desfășoară în Londra anului 1780 și readuce pe scenă aspecte ale muzicii și teatrului englez din vremea lui Shakespeare. Aminta, „femeie tăcută“, împreună cu soțul ei Henry fac parte dintr-o trupă de operă foarte gălăgioasă. Din acest motiv Henry este amenințat să fie dezmoștenit de unchiul său, amiralul în retragere Sir Morosus. Devotată bătrînului, Aminta reușește să-l schimbe, acesta devenind un fericit admirator al muzicii afirmînd: „Cît de frumoasă este totuși muzica“!

³⁴³) Comandantul citadelei unui oraș asediat, respectînd ordinul împăratului, neînduplecat la rugămintile mulțimii și ale Mariei, soția sa, este ferm în hotărîrea de a arunca fortăreața în aer, pentru a nu cădea în mîinile dușmanului. În momentele de supremă încordare (ultimele pregătiri înaintea morții) clopote și tunuri vestesc marele eveniment: încheierea păcii.

³⁴⁴) Prima interpretă a Mariei a fost Viorica Ursuleac, iar premiera a avut loc la München, în iulie 1938, sub bagheta soțului ei, Klemens Kraus. Strauss a dedicat opera celor doi soți, prieteni ai săi.

Opera *Ziua păcii*, concepută ca o cantată scenică, cu toate că nu a cunoscut popularitatea ca alte piese, evidențiază atitudinea compozitorului la idealul păcii precum și atitudinea sa față de regimul fascist ce se pregătea să declanșeze cel de-al doilea război mondial.

Opera *Daphne* op. 82 (1937) este o tragedie bucolică, într-un act, pe un libret tot de Joseph Gregor și se înscrie pe linia preocupărilor compozitorului de a crea o serie de lucrări pe subiecte desprinse din mitologia și antichitatea greacă. Factura libretului, dramaturgia (la care Strauss și-a adus o însemnată contribuție) și realizarea muzicală se apropie de stilul operei *Ariadna la Naxos*, Strauss fiind din nou atras de motivul elin, pe care îl umanizează prin atribuirea de sentimente și trăiri umane eroilor operei, chiar dacă descind din lumea zeilor³⁴⁵.

Ca și în lucrările anterioare, în *Daphne* R. Strauss reușește, cu o deosebită măiestrie, să creeze sonor cadrul desfășurării acțiunii (printr-un colorit orchestral măiestrit și nuanțat), să-și caracterizeze personajele (aprofundînd latura psihologică), să conducă acțiunea ca un adevărat magician într-o continuă gradație, de la introducerea cu sonorități diafano-pastorale (cornul englez și bassethorn) la desfășurări lirice ample (monologul O, *rămîi, zi iubită*, cîntat de Daphne), uneori ajungînd la un puternic dramatism (moartea lui Leukippos), pentru ca apoi, în final, să creeze o adevărată muzică de vrajă (momentul transformării nimfei în laur este realizat sonor cu multă ingeniozitate); treptat, totul se reduce la o simplă melodie simbolizînd adevărata înălțare a nimfei Daphne „la desăvîrșirea poetică și muzicală a cărei întruchipare o reprezintă”³⁴⁶.

Și următoarea operă, *Die Liebe der Danae*³⁴⁷ (Iubirea Danaei) op. 83 (1940) răspunde preocupărilor anterioare ale compozitorului — reflectînd marea sa admirație pentru antichitatea greacă. Spre deosebire de celelalte două drame muzicale cu subiect elin, *Iubirea Danaei* se constituie ca o „Mitologie veselă”³⁴⁸ în trei acte de Joseph Gregor, cu folosirea unor schițe de Hugo von Hofmannsthal, în care personajele primesc trăsături umane și sînt înzestrate cu sentimente puternice.

Creată în perioada tîrzie a activității compozitorului, opera cuprinde pagini muzicale de un farmec deosebit. Melodismul, armoniile, limbajul plastic și transparent vădesc înalta măiestrie și perfecțiunea la care ajunsese R. Strauss în a tălmăci muzical un text poetic. Pentru că, mai mult decît în alte opere, libretul suferă de unele momente slabe,

³⁴⁵) Nimfa Daphne trăiește sentimente umane fiind iubită de zeul Apollon (transformat în păstor de vite) și de Leukippos (păstor de oi). Leukippos este asasinat de către Apollon care se apropie apoi de Daphne care, după ce soarbe băutura oferită de Dionisos, nu mai poate trăi, trădîndu-și propria-i fire, astfel că moare, fiind transformată într-un laur.

³⁴⁶) R. Strauss, op. cit.,

³⁴⁷) Titlul a fost sugerat de cîntăreața română Viorica Ursuleac.

³⁴⁸) Jupiter, îndrăgostit de frumoasa Danae, caută să o cucerească prin strălucirea aurului. În acest scop, îl trimite pe Midas, păstorul de asini pe care îl înzestrează cu puterea de a transforma în aur tot ce atinge. Între Danae și Midas se înfiripă dragostea. Atinsă de Midas, Danae se transformă în statuie de aur; este readusă apoi la viață și fuge cu iubitul ei, lăsîndu-l pe Zeu înfrînt, căutîndu-și mîngîlierea și resemnarea (veselă!) la cina cu cele patru regine.

unele idei sînt formulate confuz și într-un limbaj greoi. Cu atît mai mare este meritul compozitorului, care a reușit să dea sens fiecărui cuvînt, interpretîndu-l într-o foarte variată gamă sonoră, timbrală, ritmică și arhitecturală.

Frumusețea melodiilor este evidențiată de-a lungul întregii opere (duetul introducerii „*So führ ich Dich mit sanfter Hand* — Așa te conduc cu o mîină blîndă, sau cvartetul celor patru regine), și ele se înlanțuie într-o curgere continuă, în defavoarea recitativului. Din nou se cuvine evidențiată valoarea orchestrației de o rară măiestrie, într-o componentă mijlocie, dar de o forță de sugestie și strălucire cu totul deosebite, ducînd mult în profunzime expresia poetică a textului.

În creația de operă a lui R. Strauss, două lucrări ocupă un loc aparte: *Intermezzo* op. 72 (1923) și *Capriccio* op. 85 (1941), scrise într-o epocă în care se puneau tot mai multe întrebări privind evoluția operei.

Prima, opera *Intermezzo*, este — după cum precizează compozitorul — „o comedie burgheză în două acte cu interludii simfonice“, în care Strauss etse atît autorul muzicii, cît și al textului, încercînd să găsească în muzica de operă o formulă modernă de conversație cît mai apropiată de firescul și naturalul comic cotidian.

De-a lungul celor două acte și 13 tablouri, pe un subiect autobiografic, redactat într-o formă naivă, autorul prezintă într-o desfășurare cinematografică o suită de întîmplări (destul de banale), desprinse din intimitatea familiei sale, un fel de „*Intermezzo în căsnicia Strauss*“³⁴⁹. Fără a aduce elemente noi în limbajul muzical în opera *Intermezzo*, Strauss realizează o reușită sinteză între forma simfonică și declamație, mai bine-zis oferă o modalitate originală de interpretare și de marierie a ansamblului orchestral cu dramaturgia vocală. Această mult discutată problemă a primordialității muzicii sau cuvîntului în operă este reluată în ultima operă a lui Richard Strauss, *Capriccio*, al cărui libret îi aparține dirijorului Klemens Krauss (coautor fiind Strauss).

Pornind de la un scenariu al abatelui Gianbattista Casti, intitulat *Prima le parole, dopo la musica* (Mai întîi cuvintele, apoi muzica), 1786, cei doi autori schițează libretul, realizînd în final opera *Capriccio*: „o piesă de conversație muzicală într-un act“ (cu o durată de cca. 120 minute!) a cărei acțiune³⁵⁰ este plasată într-un castel din împrejurimile Parisului, în jurul anului 1775.

Majoritatea personajelor sînt plăsmuite de cei doi autori, iar limbajul deosebit de spiritual a oferit compozitorului ocazia creării unei muzici într-o deschidere de mare varietate stilistică, de la forme fixe și riguros tratate, ca dansuri și genuri specifice epocii rococo (sonetul,

³⁴⁹) Cristina — soția dirijorului și compozitorului curții Robert Storch — deschide o telegramă sosită, printr-o coincidență de nume, pe adresa soțului ei, deși era adresată unui coleg de breaslă din Berlin, ceea ce declanșează o întreagă suită de conflicte, unele de-a dreptul neverosimile.

³⁵⁰) Contesa Madeleine nutrește sentimente de dragoste, atît pentru poetul Oliver, cît și pentru compozitorul Flamand. Urmînd să decidă alegerea, cere ca Oliver să scrie un sonet pentru care Flamand compune muzica. Fără a putea lua o hotărîre, Madeleine constată că cele două, poezia și muzica, se contopesc formînd o unitate perfectă, concluzia fiind: „O artă împlinește pe cealaltă“.

gavota și giga), la procedee orchestrale romantice și moderne, alternând stilul cameral cu cel de ansamblu, în afara oricărei preocupări de a epata sau de a obține efecte strălucitoare.

Întîlnim în opera *Capriccio* pagini muzicale a căror realizare atinge culmile măiestriei (octetul și fuga), înscriindu-se ca adevărate unicate în creația compozitorului.

Faptul că opera se adresează unui public avizat, cu o pregătire muzical-literară, a făcut ca popularitatea ei să fie destul de modestă în comparație cu *Salomeea*, *Electra*, *Cavalerul rozelor*, *Arabella etc.*

*

În ampla listă a creației lui R. Strauss sînt înscrise și cîteva lucrări destinate baletului, gen de care compozitorul s-a apropiat încă din perioada premergătoare anilor 1900, fără însă a găsi un libret care să-i satisfacă exigența artistică³⁵¹. Iată însă că în 1914 compozitorul se entuziasmează în fața baletelor rusești conduse de „genialul Djaghilev și cu incomparabilul Nijinski”³⁵² și, la sugestia lui Hofmannstahl, compune baletul *Josephlegende* (Legenda lui Iosif) op. 63 (1914), a acțiune într-un act după un libret de Hofmannstahl și Harry Graf Kessler, în care R. Strauss urmărește să revitalizeze „...dansul ca expresie a elementului dramatic”³⁵³.

Asemănător ca problematică și desfășurare dramatică cu *Salomeea*, baletul se distinge prin muzica sa, partitura fiind de o mare bogăție instrumentală (cea mai amplă orchestră pe care o folosește R. Strauss, 112 instrumente!). Temele sînt simple, prelucrarea lor ducînd la dezvoltări simfonice ample, muzica avînd o forță de sugestie plină de măreție, în detrimentul emoționalității.

Alte caracteristici prezintă însă *Schlagobers* (Frișca) op. 70 (1921), „balet vienez în două acte”, scris în perioada în care Strauss conducea renumita operă din Viena.

Schițîndu-și singur libretul în care sînt prezentate unele obiceiuri de petrecere ale locuitorilor Vienei, R. Strauss creează o suită de tablouri sonore unde apar dansuri de caracter, de diferite nuanțe, unele exotice (Dansul domnului Zahăr, al prințului Cafea etc.), altele tradiționale (mănuetul, gavota, pînca etc.), alături de popularul vals austriac, culminînd cu o măiestrită passacaglie.

Sub aspect muzical, baletul *Frișca* se înscrie în suita realizărilor de valoare ale compozitorului, cu toate că subiectul este banal, realizat cu multă stîngăcie, îndepărtîndu-se de idealul compozitorului de a crea o „dramă muzicală numai prin dans”.

În rîndul lucrărilor destinate scenei de balet poate fi inclusă și *Suita de dansuri după Couperin* (1923), alcătuită din: *Povană*, *Curantă*, *Carillon*, *Sarabandă*, *Gavotă*, *Turbillon*, *Allemandă*, *Menuet* și *Marș* aranjate și prelucrate pentru orchestră mică și dedicate ansamblului Operei de stat din Viena. Strauss conferindu-le o nouă strălucire în ambianța stilistică contemporană.

³⁵¹) *Dansul Cometei*, *Cythere*, *Philomela*.

³⁵²) R. Strauss, op. cit.

³⁵³) Ibidem.

PARTICULARITĂȚI STILISTICE

Adevărat fenomen al muzicii post-romantice, Richard Strauss s-a impus prin precocitatea, prolixitatea și marea varietate de genuri și stiluri pe care le-a abordat în creația sa — desfășurată pe parcursul a opt decenii de activitate componistică și dirijorală. Format în spiritul marilor tradiții ale muzicii germane, receptiv la nou, R. Strauss a rămas totuși în afara curentelor moderniste, nu s-a lăsat influențat de ele, păstrând o strânsă și permanentă legătură cu viața, pe care a cîntat-o în multiplele sale ipostaze și pe care a tratat-o, de fiecare dată, într-o altă fază de dezvoltare și în alt stadiu al comprehensibilității.

Lumea sunetelor lui R. Strauss (stilul său) se conturează de timpuriu — odată cu poemul simfonic *Don Juan* — și el o păstrează de-a lungul anilor, supunînd-o însă unor continue și creatoare metamorfozări.

Principalul său mijloc de expresie este melodia³⁵⁴, într-o infinită varietate și diversitate de abordare. Cu o forță de sugestie și putere de caracterizare dintre cele mai inspirate și mai originale, melodia lui R. Strauss este totdeauna clară, într-o alcătuire simplă, evolutivă, în funcție de trăsăturile caracterologice și psihologice ale personajelor pe care le simbolizează.

Există în creația lui Richard Strauss o adevărată tehnică de construcție și dezvoltare a motivelor³⁵⁵. La el, aceasta nu este un element fix pentru întreaga lucrare, ci pe parcurs cunoaște o continuă transformare în funcție de specificul situațiilor, de culoarea locală a desfășurărilor muzicale și de necesitățile dramaturgice. De cele mai multe ori, aceste motive sînt rodul invenției compozitorului, altele ele sînt rezultatul inspirației folclorice, exotice, preclasice etc. Din aceste motive iau naștere liniile melodice care se țes într-o măiestrită polifonie, se suprapun, sînt transfigurate și se revarsă în adevărate torente de lumină și culoare, sub impulsul fanteziei creatoare a muzicianului.

Datorită acestor motive, generatoare de teme, întreaga creație straussiană este dominată de melodism, cantabilitatea devenind una din trăsăturile principale ale tuturor lucrărilor sale. Mai ales în opere, cantabilitatea devine principiul călăuzitor, este expresia unei bogății intonaționale, este un adevărat tezaur de frumusețe, sensibilitate, emotivitate și puritate.

Alături de melodie, armonia reprezintă cel de-al doilea element principal al limbajului muzical straussian. Rolul pe care îl acordă în muzica sa armoniei este evidențiat de replica dată de compozitorul Flamand din opera *Capriccio*: „Într-un acord ți se dezvăluie o întreagă lume“.

³⁵⁴) „Gîndul meu e melodia“, spune Flamand în opera *Capriccio*.

³⁵⁵) „Ceea ce pot spune din îndelungata mea experiență, este că ideea inițială îmi apare în minte la început, sub forma unui motiv sau a unei fraze muzicale formulată din două sau patru măsuri“ — R. Strauss, op. cit.

Pornind de la armonia romantică — plină de poezie și expresivitate —, Strauss evoluează dând sunetelor acordurilor noi sensuri și culori, îmbinându-le cu o fantezie a cărei cromatică nu cunoaște limite, cu toate că niciodată nu depășește cadrul tonal tradițional. Interpretarea armonică și fluiditatea sonorităților la Strauss sînt determinate de infinita varietate a trăirilor personajelor dramelor și comediilor sale, de specificul și particularitățile peisajelor și a cadrului în care evoluează acestea.

Conștient de posibilitățile de care dispunea, Strauss a împins tonalitatea pînă la „periferiile” sale (în special în *Salomeea* și *Electra* ³⁵⁶), fără însă a cădea în sferele atonalului, unor agregate armonice de o puternică disonanță urmîndu-le (totdeauna) rezolvarea consonantă.

Richard Strauss este unul dintre primii compozitori care în mod conștient realizează suprapuneri politonale (*O viață de erou*, *Așa grăit-a Zarathustra*, *Electra*) dintre cele mai surprinzătoare și neașteptate pentru acea vreme, creînd astfel noi și variate posibilități de nuanțare și subtilizare a expresiei muzicale.

Seducția armonică la Strauss este întregită de sentimentul polifonic care, cu toate că nu este una dintre coordonatele principale ale creației sale, este cultivat totuși în sensul sporirii expresivității. Această polifonie la Strauss nu este de umplutură, ea este creată totdeauna cu un anumit scop expresiv, într-o alcătuire melodică, realizînd pagini de adevărată măiestrie și virtuozitate contrapunctică (dubla fugă din *Simfonia Domestica*, terțetul din *Cavalerul rozelor*, sextetul din *Femeia fără umbră*, octetul și fuga finală din *Capriccio* etc.).

La acestea se adaugă suportul ritmic într-o alcătuire elastică de mare varietate, desprins din însăși ritmul vieții, al naturii și mai ales din ritmica dansurilor, de la vals la gavotă, de la marș la polcă, poloneză, menuet și multe altele care dau puls și vigoare muzicii sale.

Una dintre particularitățile distinctive ale stilului muzical straussian o constituie tehnica orchestrală. Dotat, ca și Mahler, cu auz politimbral, R. Strauss s-a impus în muzica veacului nostru drept unul dintre cei mai mari reprezentanți ai artei orchestrației, alături de Rimski-Korsakov, Mahler, Ravel și alții.

Mînuind orchestra ca pe un instrument complex, Richard Strauss îi conferă strălucire, forță și rafinament. Nemulțumit de la început de posibilitățile de care dispunea, compozitorul amplifică partidele instrumentale ajungînd la formule de peste 120 de instrumente, pe care le va folosi în mod frecvent în lucrările sale. Se constată însă, în a doua parte a vieții compozitorului, o ușoară tendință de simplificare, de revenire în albia romantică și chiar clasică.

Ceea ce surprinde însă la R. Strauss este faptul că nu se lasă furat de beția sonorităților. La el, orchestra amplificată nu este folosită în scopul obținerii unor sonorități asurzitoare, ci reprezintă un mijloc necesar de obținere a unei mari varietăți timbrale, o adevărată necesi-

³⁵⁶) „Ambele opere rămîn unice în viața mea: în construcția lor am pătruns pînă la limitele armoniei, polifoniei psihologice și ale receptivității auditive actuale” — R. Strauss, op. cit.

tate în exprimarea cât mai rafinată și nuanțată a compozitorului. Varia-
tatea și ineditul soluțiilor oferite de Strauss în domeniul combinațiilor
timbrale este nelimitată. Simbolica sonoră țîșnește — ca un havuz într-o
strălucire și irizare multicoloră — din problematica abordată, din conți-
nutul filosofic sau poetic. Instrumentele și timbrurile lor, în „mîna lui
Strauss“, devin adevărate personaje cărora le conferă trăiri și trăsături
psihice.

Prin mijlocirea combinațiilor timbrale, R. Strauss reușește să
redea într-o frumusețe nebănuită chipuri de eroi (Don Juan, Till, Don
Quijote, Mareșala, Ariadna, Arabella etc.), peisaje exotice (în *Salomeea*,
Electra, *Elena din Egipt* etc.) și fantastice (în *Femeia fără umbră*,
Frișca), alături de lumea pastorală (din *Daphne*) și descrieri naturaliste
(*Simfonia Alpilor*), cu caracter pictural.

Toate acestea, melodie, armonie, ritm, orchestrație, sînt turnate
în arhitecturi dăltuite cu migală de artizan, compozitorul manifestînd
o grijă permanentă pentru omogenitatea lucrării, pentru asigurarea
unor forme cât mai clare și accesibile, într-o perfectă unitate de
concepție și realizare.

Privită sub acest aspect, creația lui R. Strauss se înscrie în patri-
moniul culturii germane și universale ca una dintre cele mai valoroase
contribuții aduse la dezvoltarea muzicii de la sfîrșitul secolului al
XIX-lea și din prima jumătate a secolului al XX-lea.

LISTA LUCRĂRILOR LUI RICHARD STRAUSS ÎN ORDINEA CRONOLOGICĂ A COMPUNERII LOR

Nr. de opus	Denumirea lucrării	Anul când a fost creată
1	<i>Festmarsch</i> (Marș festiv) pentru orchestră mare	1876
2	<i>Cvartet de coarde în La major</i>	1880
—	<i>Simfonia în Re major</i> pentru orchestră mare (patru părți)	1880
3	<i>Cinci piese pentru pian</i>	1881
4	<i>Suita pentru 13 instrumente de suflat</i> (patru părți)	1884
5	<i>Sonata pentru pian în si minor</i> (patru părți)	1881
6	<i>Sonata pentru violoncel și pian în Fa major</i> (trei părți)	1883
7	<i>Serenada pentru 13 instrumente de suflat în Mi bemol</i> (o singură parte)	1882
8	<i>Concert pentru vioară și orchestră în re minor</i> (trei părți)	1882
9	<i>Cinci tablouri expresive pentru pian</i>	1884
10	<i>Opt lieduri din „Letzte Blätter”</i> (Ultimele file) pentru voce și pian (versuri de Hermann von Gilm)	1883
11	<i>Concert pentru corn și orchestră în Mi bemol major Nr. 1</i> (trei părți)	1883
—	<i>Trei cîntece de dragoste pentru voce și pian</i>	1884
12	<i>Simfonia în fa minor</i> , pentru orchestră mare (patru părți)	1884
13	<i>Cvartet pentru pian, vioară, violă și violoncel în do minor</i> (patru părți)	1884
14	<i>Wanderers Sturmlied</i> (Cîntecul călătorului pe furtună) pentru cor la șase voci și orchestră mare (versuri de Goethe)	1884
—	<i>Improvizații și Fugă pentru pian</i>	1884
—	<i>Burlescă în re minor pentru pian și orchestră</i>	1886
15	<i>Cinci lieduri pentru voce medie și pian</i>	1888
16	<i>Aus Italien</i> (Din Italia), impresii simfonice pentru orchestră mare	1886
17	<i>Șase lieduri pentru voce și pian</i> (versuri F. von Schack)	1887
18	<i>Sonata pentru vioară și pian, în Mi bemol major</i> (trei părți)	1888
19	<i>Șase lieduri „Lotosblättern”</i> (Foi de lotus) pentru voce și pian (versuri de F. von Schack)	1887
20	<i>Don Juan</i> — poem simfonic (după Nikolaus Lenau) pentru orchestră mare	1889
21	<i>Cinci lieduri „Schlichte Weisen”</i> (Melodii simple) pentru voce și pian (versuri de Felix Dahn)	1888
22	<i>Patru lieduri „Mädchenblumen”</i> (Flori pentru tinere fete) pentru voce și pian (versuri Felix Dahn)	1887
—	<i>Muzică de scenă pentru „Romeo și Julieta”</i> de Shakespeare	1887
23	<i>Macbeth</i> — poem simfonic (după Shakespeare) pentru orchestră mare (revizuit în 1890)	1888
24	<i>Tod und Verklärung</i> (Moarte și transfigurație) poem simfonic (textul aparține lui Alexander Ritter) pentru orchestră mare	1889

Nr. de opus	Denumirea lucrării	Anul când a fost creată
—	<i>Festmusik</i> (Muzică festivă) pentru orchestră mare	1892
25	<i>Guntram</i> , operă în trei acte, după un libret propriu	1893
26	<i>Două lieduri pentru voce înaltă și pian</i> (versuri N. Lenau)	1893
27	<i>Patru lieduri pentru voce înaltă și pian</i>	1894
28	<i>Till Eulenspiegels lustige Streiche</i> (Farsele vesele ale lui Till Buh-oglină) pentru orchestră mare (după un vechi cîntec strengă-resc)	1895
29	<i>Trei lieduri pentru voce înaltă și pian</i> (versuri de O. J. Bierbaum)	1895
30	<i>Also sprach Zarathustra</i> (Așa grăit-a Zarathustra) poem simfonic (liber după Nietzsche) pentru orchestră mare	1896
31	<i>Patru lieduri pentru voce și pian</i> (versuri de Busse și Dehmel)	1896
32	<i>Cinci lieduri pentru voce și pian</i> (versuri de Henckell, Liliencron și Wunderhorn)	1896
33	<i>Patru cîntece pentru voce și orchestră</i> (versuri de Mackay, von Bodmann, Schiller și Goethe)	1897
34	<i>Două cîntece pentru cor mixt a cappella</i> (16 voci)	1897
35	<i>Don Quixote</i> (Introduzione, Tema con variazioni e Finale), poem simfonic pentru orchestră mare	1897
36	<i>Patru lieduri pentru voce și pian</i> (versuri de Klopstock, Wunderhorn și Rückert)	1898
37	<i>Șase lieduri pentru voce și pian</i> (versuri de Liliencron, Falke, von Bodmann și Lindner)	1898
38	<i>Enoch Arden</i> — melodramă cu pian	1897
39	<i>Cinci lieduri pentru voce și pian</i> (versuri de Dehmel și Bierbaum)	1898
40	<i>Ein Heldenleben</i> (O viață de erou), poem simfonic pentru orchestră mare	1898
41	<i>Cinci lieduri pentru voce și pian</i> (versuri de Dehmel, Mackay, Liliencron și Morgenstern)	1899
42	<i>Două coruri bărbătești</i> (versuri de Herder)	1899
43	<i>Trei cîntece pentru voce și pian</i> (versuri de Klopstock și Bürger)	1899
44	<i>Două cîntece pentru voce gravă și orchestră</i> (versuri de Dehmel și Rückert)	1899
45	<i>Trei coruri bărbătești</i> (versuri de Herder)	1899
46	<i>Cinci lieduri pentru voce și pian</i> (versuri de Rückert)	1900
47	<i>Cinci lieduri pentru voce și pian</i> (versuri de Uhland)	1900
48	<i>Cinci lieduri pentru voce și pian</i> (versuri de Bierbaum și Henckell)	1900
49	<i>Opt lieduri pentru voce și pian</i> (versuri de Dehmel, Renner și Henckell)	1900
50	<i>Feuersnot</i> (Primejdiile focului), operă într-un act după un libret de Ernst von Wolzogen	1901
51	<i>Două cîntece pentru voce gravă și orchestră</i> (versuri de Uhland și Heine)	1906
52	<i>Faileffer</i> , baladă pentru soliști, cor mixt și orchestră (versuri de Uhland)	1903
53	<i>Simfonia Domestica</i> — pentru orchestră mare	1903
54	<i>Salomea</i> , dramă lirică într-un act, după Oscar Wilde pe un libret de Hugo von Hofmannstahl	1905
55	<i>Bardengesang</i> (Cîntecul bardului), pentru trei coruri bărbătești și orchestră (versuri de Klopstock)	1906
56	<i>Șase lieduri pentru voce și pian</i> (versuri de Goethe, Henckell, Meyer și Heine)	1906
57	<i>Două marșuri militare pentru orchestră</i>	1906
—	<i>Șase prelucrări de cîntece populare pentru cor bărbătesc (a cappella)</i>	1906
58	<i>Electra</i> , tragedie lirică într-un act de Hugo von Hofmannstahl	1908
59	<i>Der Rosenkavalier</i> (Cavalerul rozeilor), operă comică în trei acte, după un libret de Hugo von Hofmannstahl	1910

Nr. de opus	Denumirea lucrării	Anul când a fost creată
60	<i>Ariadne auf Naxos</i> (Ariadna la Naxos), operă într-un act după un libret de Hugo von Hofmannstahl	1912
61	<i>Festliches Präludium</i> (Preludiu festiv) pentru orchestră mare și orgă	1913
62	<i>Eine deutsche Motette</i> (Un motet german) pentru soliști, cor mixt (16 voci) a cappella (versuri de Rückert)	1913
63	<i>Josephlegende</i> (Legenda lui Iosif), balet într-un act după un libret de Hugo von Hofmannstahl și Harry Kessler	1913
64	<i>Eine Alpensinfonie</i> (Simfonia Alpilor) pentru orchestră mare și orgă	1914
65	<i>Die Frau ohne Schatten</i> (Femeia fără umbră), operă în trei acte după un libret de Hugo von Hofmannstahl	1918
66	„ <i>Krämerspiegel</i> ” (Oglinda negustorului de mărunțișuri) Douăsprezece cîntece pentru voce și pian, pe versuri de Alfred Kerr	1918
X 67	Șase lieduri pentru voce și pian (pe versuri de Shakespeare și Goethe)	1918
X 68	Șase lieduri pentru voce înaltă și pian (versuri de Clemens Brentano)	1918
X 69	Cinci lieduri pentru voce și pian (versuri de Heine)	1918
70	<i>Schlagobers</i> (Frișca), balet vesel în două acte, după un libret propriu	1921
71	<i>Trei imnuri pentru voce și orchestră</i> (versuri de Hölderlin)	1922
—	<i>Suită de dansuri pentru orchestră</i> (după piese pentru pian de François Couperin)	1923
72	<i>Intermezzo</i> — comedie muzicală în două acte după un libret propriu	1923
73	<i>Parergon la Simfonia Domestica</i> pentru pian (mîna stîngă) și orchestră	1925
74	<i>Panathenäenzug</i> (Procesiune panateniană). Studii simfonice în formă de Passacaglia pentru pian (mîna stîngă) și orchestră	1927
75	<i>Die ägyptische Helena</i> (Elena din Egipt), operă în două acte după un libret de Hugo von Hofmannstahl	1927
76	„ <i>Die Tageszeiten</i> ” (Momentele zilei), cîntu de lieduri pentru cor bărbătesc și orchestra (versuri de Eichendorff)	
77	„ <i>Fünf Gesänge des Orients</i> ” (Cinci cîntece din Orient) pentru voce și pian (după Hafis și „Flautul chinezesc”)	1928
78	<i>Austria</i> , lied pentru orchestră mare și cor bărbătesc	1929
79	<i>Arabella</i> , comedie lirică în trei acte după un libret de Hugo von Hofmannstahl	1932
80	<i>Die schweigsame Frau</i> (Femeia tăcută), operă comică în trei acte, după un libret de Stefan Zweig	1935
—	<i>Olympische Hymne</i> (Imnul olimpic) pentru cor mixt și orchestră (versuri de R. Lubahn)	1936
81	<i>Frídaenstag</i> (Ziua păcii), operă într-un act după un libret de Joseph Gregor	1935
82	<i>Daphne</i> , operă bucolică într-un act, după un libret de Joseph Gregor	1937
83	<i>Die Liebe der Danae</i> (Iubirea Danaei), operă veselă în trei acte după un libret de Joseph Gregor și o schită de Hugo von Hofmannstahl	1940
84	<i>Muzică festivă pentru orchestră mare</i>	1940
85	<i>Capriccio</i> , operă într-un act după un libret de Clemens Krauss și Richard Strauss	1941

Nr. de opus	Denumirea lucrării	Anul cînd a fost creată
86	<i>Divertimento pentru orchestră mică</i> (după piese pentru pian de Fr. Couperin)	1941
—	<i>Concertul pentru corn și orchestră (Nr. 2) în Mi bemol major</i>	1942
—	<i>Sonatina pentru 16 instrumente de suflat (Nr. 1) în Fa major'' Aus der Werkstatt eines Invaliden''</i> (Din atelierul unui invalid) (trei părți)	1943
—	<i>„Metamorfozele'', Studiu pentru 22 instrumente cu coarde</i>	1945
—	<i>Sonatina pentru 16 instrumente de suflat (Nr. 2) în Mi bemol major „Fröhliche Werkstatt''</i> (Atelierul vesel) (patru părți)	
—	<i>Concert pentru oboi și orchestră mică</i> (trei părți)	1946
—	<i>„Vier letzte Lieder''</i> (Ultimele patru lieduri) <i>pentru voce înaltă și orchestră</i>	1948

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ

- Busch, Fritz : *Aus dem Leben eines Musikers*, Zürich, 1949
- Ciomac, Emanuel : *Pagini de cronică muzicală*, București, Edit. Muzicală, 1967
- Erhardt, Otto : *Richard Strauss, Leben, Wirken, Schaffen*, Olten-Freiburg, 1953
- Gregor, Joseph : *Richard Strauss, der Meister der Oper*, München, 1952
- Krause, Ernst : *Richard Strauss*, București, Edit. Muzicală, 1965
- Petzold, Richard : *Richard Strauss, viața în imagini*, București, Edit. Muzicală, 1963
- Rolland, Romain : *Musiciens d'aujourd'hui*, Paris, 1908
- Rostand, Claude : *Richard Strauss*, Paris, 1940
- Schuch, Willi : *Über Operns von Richard Strauss*, Zürich, 1947
- Specht, Richard : *Richard Strauss und sein Werk*, Leipzig, 1921
- Speranția, Eugeniu : *Medalioane muzicale*, București, Edit. Muzicală, 1961
- Strauss, Richard : *Betrachtungen und Erinnerungen*, Zürich, 1949 și 1957
- * * * *Symphonien und Tondichtungen*, Herausgegeben von Herwarth Walden, Berlin,
- Trenner, Franz : *Richard Strauss, Dokumente seines Lebens und Schaffens*, München, 1954

MAX REGER
(1873—1916)

*„Pe lângă contrapunctul lui Reger, al meu
nu e nimic”.*

ARNOLD SCHÖNBERG

*„O compoziție este bună atunci când
poate rezista oricărui interpret.“*

MAX REGER

În galeria reprezentanților de seamă ai romantismului din faza sa crepusculară, Max Reger ocupă un loc de primă importanță, determinat de contribuția pe care a adus-o la progresul muzicii germane.

Este adevărat că nu a fost reformator sau descoperitor de noi tehnici de compoziție sau de noi sisteme de organizare sonoră (ca Debussy sau Schönberg bunăoară) dar, prin activitatea sa interpretativă și mai ales de creație, prin modalitățile proprii de exprimare artistică, se situează printre marii reprezentanți ai muzicii post-romantice, ca demn păstrător și continuator al tradițiilor clasico-romantice germane. Fără a se lăsa pradă numeroaselor tentații moderniste³⁵⁷, Reger și-a făurit o estetică proprie și un limbaj muzical contemporan, prin intermediul căruia s-a adresat semenilor lui, printr-o creație de mari semnificații în care, la loc de frunte, se află gândirea și expresia melodică tonal-armonică, polifonică și orchestrală, în modalități arhitectonice tradiționale.

Exponent tipic al romantismului târziu, Max Reger a reușit în creația sa să îmbine delicatețea sentimentelor și finețea trăirilor cu înaltul său profesionalism (meșteșugul componistic transpare din fiecare pagină a muzicii sale). Evoluția sa se circumscrie în câteva coordonate stilistice specifice epocii în care creează, de la patosul romantic al lui Mendelssohn și Brahms la polifonia neobarocă de tip Bach, de la puritatea muzicii instrumentale și orchestrale la problematica programatică enunțată sau ascunsă, de la substanța simfonică tradițională la puritatea și transparența colorismului impresionist și seninătatea clasică.

DRUMUL VIETII ȘI AL CREAȚIEI

Johann Baptist Joseph Max(imilian) Reger s-a născut la 19 martie 1873, în mica localitate Brand din districtul Oberpfalz, Bavaria.

³⁵⁷) „Cei mai mulți compozitori tineri cred că a fi modern înseamnă să folosești cât mai multe disonanțe. Este greșit. O disonanță are efect numai când este urmată de o consonanță”: Max Reger.

Deosebit de sensibil și receptiv la muzică, și-a început pregătirea muzicală la vârsta de cinci ani, sub îndrumarea mamei sale și a tatălui său (profesor de muzică), prin intermediul cărora ia contact cu creația lui Bach și Beethoven. Pianul, vioara și orga au fost instrumentele care i-au captat întreaga-i ființă încă din primii ani ai copilăriei. Adalbert Lindner i-a fost primul profesor care l-a inițiat în tainele armoniei și contrapunctului, pătrunzând tot mai adânc în tainele creației muzicale, deschizându-i-se tot mai mult gustul pentru sonoritățile ample și complexe ale orgii.

Viața muzicală germană era în acea vreme puternic dominată de arta lui Wagner și Brahms, exercitând o influență considerabilă asupra formării tânărului muzician³⁵⁸.

Creația contemporană de lied și pian îi era cunoscută în întregime, iar cea clasică și romantică (în lipsa unei orchestre și opere în localitate) a fost studiată după redușii la pian și aranjamente pentru pian la patru mâini.

Hugo Riemann³⁵⁹ îl remarcă pentru calitățile sale excepționale și îl înscrie mai întâi în Sondershausen (1890), apoi la Conservatorul din Wiesbaden, fiindu-i profesor de armonie și forme muzicale. (Analizele asupra lucrărilor lui J. S. Bach de H. Riemann fiindu-i cartea de câpătii). Din perioada petrecută la Wiesbaden (1890-1898) datează primele lucrări numerotate: *Sonata pentru vioară și pian op. 1*; *Trio pentru pian, vioară și violă op. 2*; *Sonata pentru vioară și pian nr. 2, op. 3*; *Liedurile op. 4*; *Sonata pentru violoncel și pian op. 5* și *Trei coruri mixte cu acompaniament de pian op. 6*, lucrări ce vădesc o arie largă de preocupări ale tânărului compozitor în domeniul muzicii de cameră. Se remarcă, de asemenea, soliditatea construcțiilor muzicale și stăpânirea perfectă a tehnicii de compoziție, alături de conținutul romantic al muzicii cu sensibile influențe brahmsiene.

Alături de acestea, apar și primele lucrări pentru orgă (*Trei piese pentru orgă op. 7*, *Suita în mi minor op. 16*) precum și numeroase piese pentru pian (*Valsuri-capricii op. 9*, *Dansuri germane op. 10*, *Aus der Jugendzeit* (Din vremea tinereții) *op. 17*, *Improvizații op. 18*, *Acuarele op. 25*, dovedind o puternică și riguroasă inspirație în construirea melodiilor și în arta înveșmântărilor.

Evoluția artistică a lui Max Reger se desfășoară cu mare repeziune, curînd reușind să se impună în viața muzicală atît ca interpret virtuoz, cît și în calitate de creator. Compunînd cu o uimitoare rapiditate, numărul lucrărilor sale crește mereu.

Chiar și perioada 1898-1901, pe care o petrece la Weiden (Oberpfalz), în casa părinților, pentru însănătoșire, o dedică creației de preferință instrumentală, abordînd miniaturile de tip romantic și lucrările destinate muzicii de cameră. Alături de *Cinci Humorești op. 20*, *Șase valsuri op. 22*, *Six Morceaux op. 24*, dedicate pianului, Max Reger mai

³⁵⁸) „Cînd la 15 ani am ascultat pentru prima dată la Bayreuth opera *Parsifal* ... am hotărît să devin muzician”: Max Reger.

³⁵⁹) Hugo Riemann (1849—1919), muzicolog german, profesor la Hamburg, Wiesbaden și Leipzig.

crează : Sonata pentru violoncel și pian op. 28, Sonata a treia pentru vioară și pian op. 42, Două sonate pentru clarinet și pian op. 49 și o serie de lucrări pentru orgă, dintre care se remarcă Coralul-fantezie după „Ein fest Burg ist unser Gott“, op. 27 (lucrare compusă în trei zile !), Fantezia și fuga în do minor op. 29, Fantezia după Freu'dich o meine Seele“ (Bucură-te sufletul meu) op. 30, Fantezia și fuga după B.A.C.H. op. 46, lucrări de factură neoclasică în planul formelor și al construcțiilor arhitecturale, dar romantice în conținutul ideilor și al expresiei muzicale. Tot acum apar și primele lucrări în domeniul muzicii simfonice : Cele două romante pentru vioară și orchestră mică op. 50 și Fantezia simfonică și fuga op. 57 evidențiază măiestria contrapunctului, conducerea măiestrită a vocilor, într-o desfășurare savantă și gândire muzicală pură, în afara oricărui programatism.

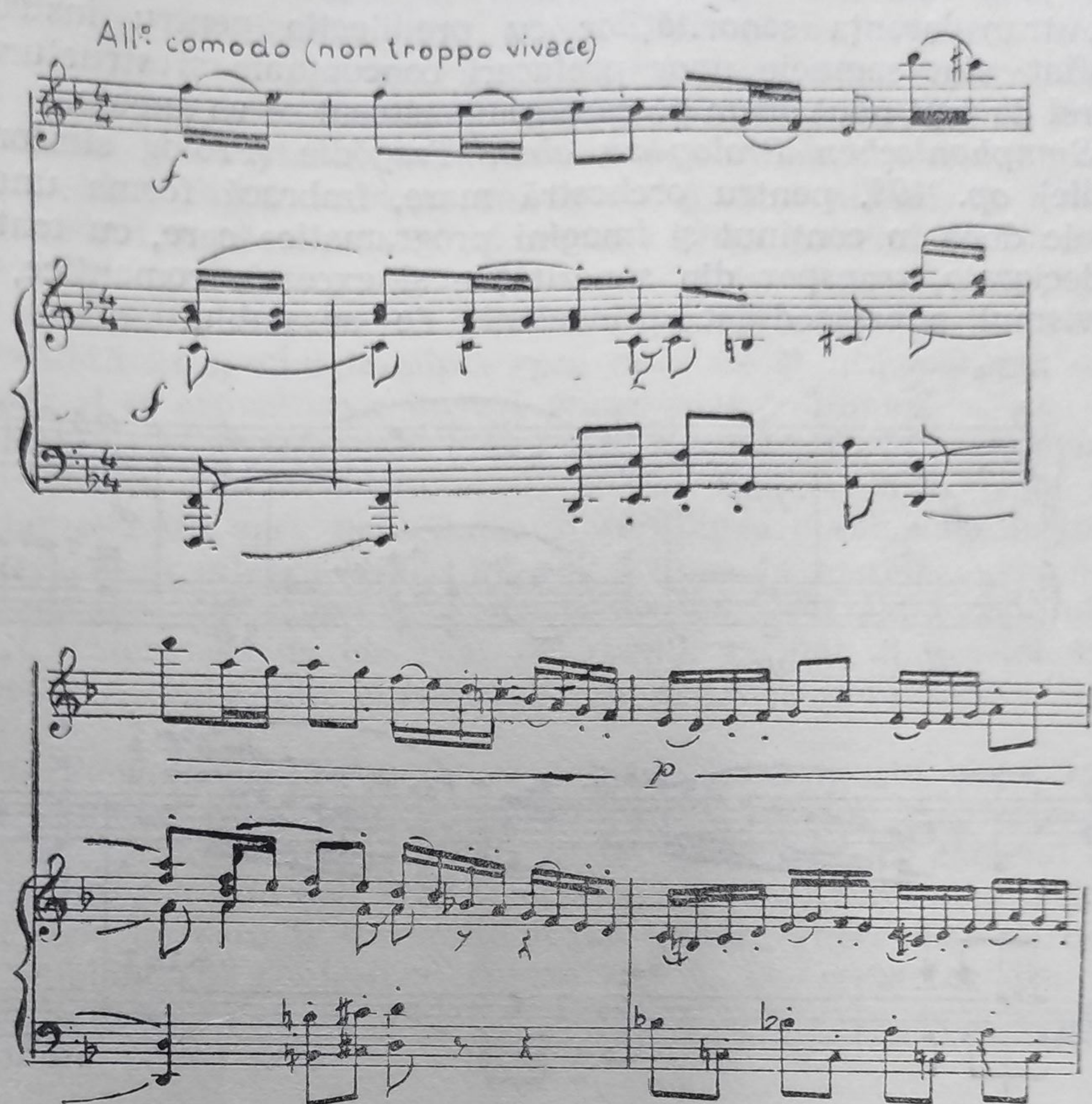
O nouă etapă în viața și activitatea compozitorului începe în anul 1901, când se mută la München — atras de viața muzicală intensă. Aici își continuă activitatea sub îndrumarea renumitului profesor Felix Mottl. Tradiția muzicală müncheneză determină o sporire a exigenței sale creatoare. Numele lui Wagner și Brahms erau auzite la tot pasul. Aici s-a născut Richard Strauss, aici și-a prezentat prima sa operă, *Feuersnot*, primită cu multă răceală de public.

În această perioadă, Max Reger amplifică și mai mult sfera preocupărilor sale. Alături de activitatea de creație, el se manifestă din ce în ce mai mult ca un interpret de frunte, sub mâinile sale orga și pianul devenind adevărate miracole ³⁶⁰.

Creația sa înscrie noi lucrări, evidențiindu-se preferința pentru genurile variaționale, dovedindu-și perfecțiunea și inegalabila măiestrie contrapunctică de sorginte bachiană. Mărturie stau cele *Cinci preludii și fugi pentru orgă* op. 56, *Două sonate pentru orgă* op. 60 la care se adaugă un mare număr de lucrări, din care se remarcă *Variațiunile și fuga după o temă de Beethoven* op. 86, *Introducere, Passacaglia și Fuga în si bemol* op. 96 — lucrări din care transpare trăirea subiectiv intimistă, tensionată de intensitatea romantică, alături de mirajul virtuozităților tehnice și arhitecturale.

O nouă dimensiune a personalității compozitorului se conturează acum, mai întâi în literatura viorii, extinzându-se apoi și la alte genuri. Este vorba de orientarea gândirii muzicale, a expresiei și a limbajului muzical spre „alten Stil“ (stilul vechi) — neoclasicismul făcându-și loc în muzica sa. Alături de *Sonata nr. 4 pentru vioară și pian* op. 72, Reger compune cele *Șapte sonate pentru vioară solo* op. 97 (un fel de corolar la *Sonatele pentru vioară solo* de J. S. Bach) și *Suita „im alten Stil“* (Suita în stil vechi) pentru vioară și pian op. 93 (1906), alcătuită din *Preludiu, Largo și Fuga*, într-o vădită manieră neoclasică.

³⁶⁰) Hugo Riemann l-a numit „Zweiten Bach“ (Al doilea Bach).



Tot acum va manifesta un mai mare interes pentru muzica orchestrală, dînd la iveală o serie de lucrări ca *Simfonieta* op. 90 și *Serenada* op. 95, din care se evidențiază transparența sonorităților, culoarea timbrală și modalitățile mixte clasico-romantice ale unei expresii moderne.

Revenirea la tradiția înaintașilor este și mai pregnant evidențiată de compozițiile elaborate după 1907, cînd Max Reger se mută la Leipzig, fiind numit director al secției de muzică din cadrul Universității și conducătorul unei clase de compoziție la Conservator, aceste funcții fiind sursa unor permanente neplăceri, vizibil determinate de convingerile sale catolice în contrast cu lutheranismul localnicilor.

Aici se nasc lucrările sale reprezentative: *Variationen und Fuge über eine lustige Thema von Jon A. Hiller* (Variații și fugă, pe o temă veselă de J. A. Hiller³⁶¹) op. 100; *Concertul pentru vioară* op. 101; *Psalmul pentru cor mixt, orchestră și orgă* op. 106; *Symphonischen Prolog zu einer Tragödie* op. 108 și *Eine Lustspiel-Ouverture* (Ouvertură comedie) op. 120.

Viziunea voit romantică a muzicii acestor lucrări, înveșmîntarea orchestrală, arhitecturile sonore solide, cizelate cu migală și consec-

³⁶¹) După o temă din Singspielul *Der Arndtekraus* de Johann Adam Hiller.

vență, transparența sonorităților cu predilecția pentru instrumentele de suflat sînt semnele unor prefaceri conceptuale și structurale, evidențiind de fapt noul drum pe care compozitorul se va angaja.

Symphonischen Prolog zu einer Tragödie (Prolog simfonic la o tragedie) op. 108, pentru orchestră mare, îmbracă forma unui poem simfonic dens în conținut și imagini programatice care, cu toate că nu sînt declarate, transpar din sonoritățile și excesele romantice, din subiectivismul supramodulat al viziunii de ansamblu.



În *Eine Lustspiel-Ouverture* scriitura polifonică este predominantă, o polifonie savantă desprinsă din lumea formelor contrapunctice preclasice — actualizate și armonizate cu viziunea modernă.

Muzica instrumentală și de cameră este în continuare în centrul atenției compozitorului, continuînd linia estetică din perioada anterioară, lăsînd să se întrevadă și aici acea preocupare de a realiza o expresie clară și senină într-o realizare clasico-romantică.

În sfera acestor preocupări se înscriu: *Sonata Nr. 3 pentru clarinet și pian* op. 107; *Sonata Nr. 4 pentru violoncel și pian* op. 116; *Sextetul pentru două viori, două viole și două violoncele* op. 118; *Cvartetul de coarde Nr. 5*, op. 121 și altele.

Creația de lieduri cunoaște și ea noi și noi lucrări ce vin să continue mai ales ciclul *Schlichten Weisen* cu caietele 3, 4 și 5. La acestea se adaugă numeroase duete și coruri în diverse alcătuirii, în care Reger afirmă generalizarea scriiturii polifonice severe într-o complexitate armonică ale cărui limite tonale sînt tot mai des atinse.

Cunoscînd, ca și Richard Strauss, gloria și aprecierile elogioase ale contemporanilor³⁶², Max Reger se impune tot mai mult în viața

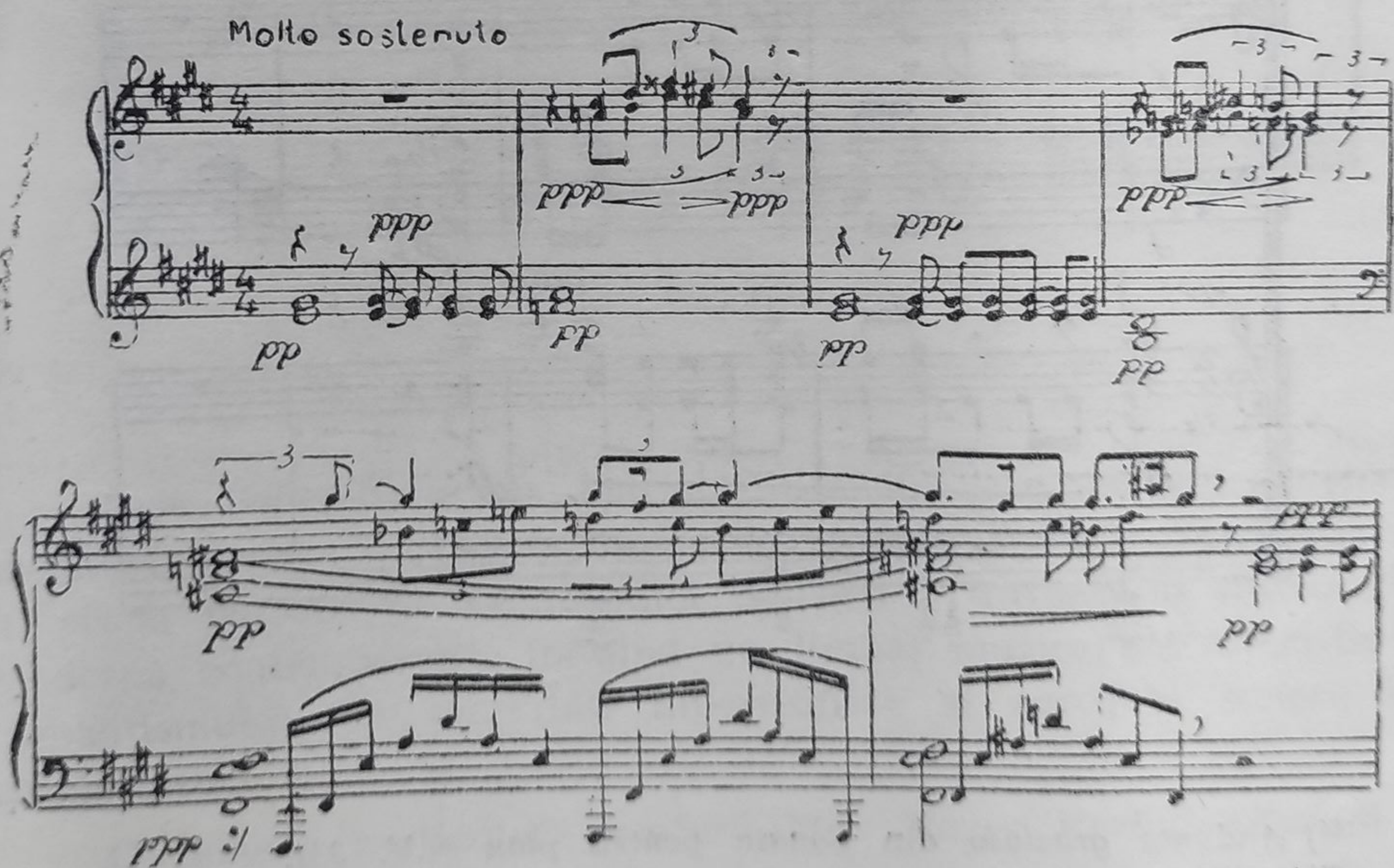
³⁶²) În 1908 i se acordă titlul de Doctor honoris causa al Facultății de filosofie din Jena; în 1910 același titlu îi este acordat de către Facultatea de medicină a Universității din Berlin; la Dortmund, în 1910, este organizat un festival în care strălucește ca interpret și compozitor.

muzicală germană și europeană. Astfel, în urma succeselor sale, în 1911 este invitat la Meiningen, fiind numit conducătorul capelei curții cu titlul de Director muzical general, urmînd unor mari reprezentanți ai baghetei ca Hans von Bülow, R. Strauss și Fritz Steinbach, care au conferit faimă și au stabilit o adevărată performanță în viața muzicală a orașului. Max Reger reușește ca, în cîteva luni numai, să ridice nivelul orchestrei și să o plaseze în fruntea elitei muzicii germane.

Maturitatea artistică și creatoare la care ajunsese compozitorul își pune amprenta pe suita de lucrări create în acești ani și următorii. Se evidențiază în special tendința spre claritate și transparență orchestrală, chiar și în cadrul unor lucrări predestinat polifonice.

Acum apar *Konzert im alten Stil* op. 123 și *Eine romantische Suite* op. 125 pentru orchestră mare, lucrări în care Max Reger se întoarce și mai mult spre seninătatea și echilibrul clasic, manifestîndu-și preocuparea de a integra lumea muzicii baroce în marele șuvoi neoclastic ce cuprindea tot mai multe conștiințe muzicale ale începutului de secol XX. Interesant de observat colorismul rafinat al acestei muzici, ca influență a limbajului impresionist în viziunea unui simfonist post-romantic.

Eine romantische Suite op. 125 evidențiază aceste simptome ale unei noi prefaceri. Cele trei părți (*Notturmo*, *Scherzo* și *Finale*) se constituie ca adevărate poeme simfonice și se construiesc pe temeiul a trei poezii din lirica lui Joseph von Eichendorff, redînd sentimentul general și fiorul liric pe care îl transmite textul poetic, retălmăcit muzical în aceeași ambianță și confesiune romantică³⁶³). De remarcat dispunerea irizată a sonorităților, cu vădite intenții coloristic-impresioniste, mai cu seamă în prima parte — *Notturmo*.



³⁶³) Reger, creatorul de muzică pură, treptat caută și se apropie de modalitățile programatice.

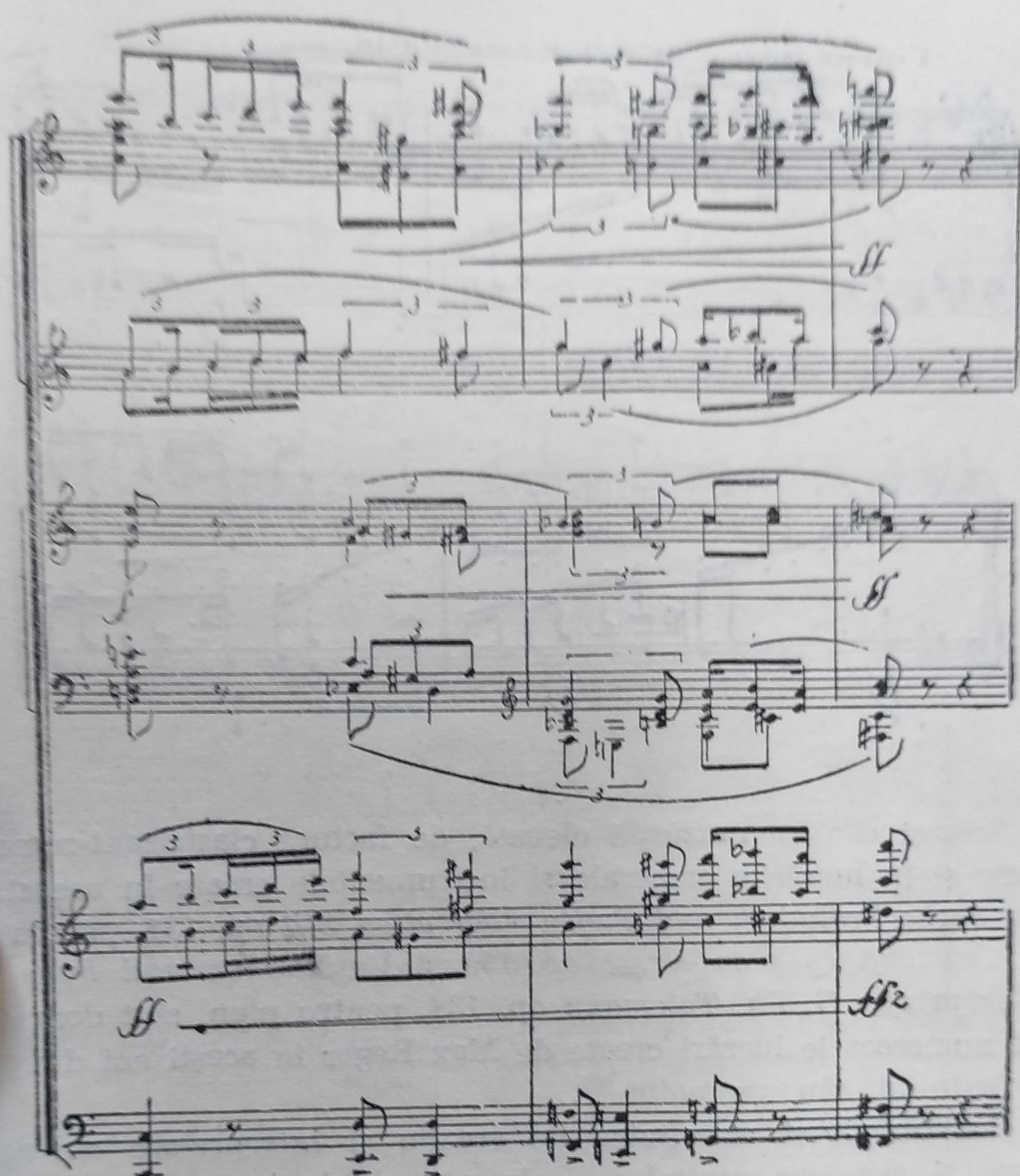
În aceeași viziune estetică sînt concepute *Vier Tondichtungen* op. 128 pentru orchestră mare, *Römischen Triumphgesang* op. 126, *Eine Ballet-Suite* op. 130 și *Variationen und Fuge über ein Thema von Mozart* ³⁶⁴⁾ op. 132 — în care Reger operează cu substanțe tematice ornamentate, învăluite în texturi contrapunctice impresionante.

Vier Tondichtungen op. 128, după A. Böcklin, pentru orchestră mare, o suită alcătuită din patru părți, adevărate tablouri simfonice ³⁶⁵⁾, descrise muzical de către autor, evidențiază bogăția de nuanțe timbrale, jocul de culori de un farmec impresionist particular (mai ales din partea a doua) conjugate cu esența fantastică expresionistă (din partea a III-a) și cu succesiunile zgomotoase orgiastice (ale finalului).



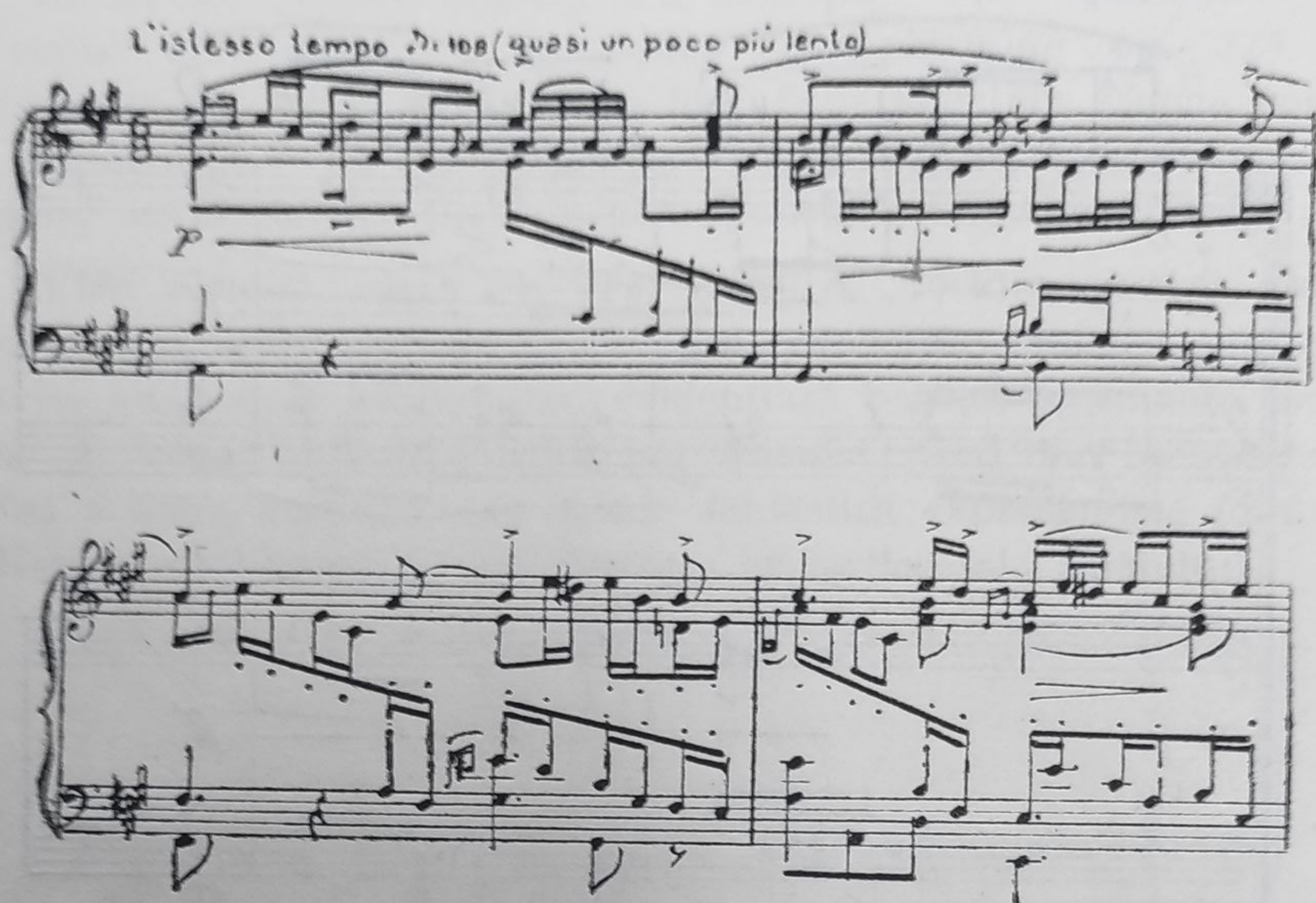
³⁶⁴⁾ *Andante grazioso* din Sonata pentru pian K.V. 331.

³⁶⁵⁾ I. *Der geigende Eremit* (Eremitul violonist), II. *Im Spiel der Wellen* (în jocul valurilor), III. *Die Toteninsel* (Insula morților), IV. *Bacchanal* (Bacanală).



Eine Ballet-Suite op. 130, alcătuită din șase secțiuni (*Entrée*, *Colombine*, *Harlequin*, *Pierrot* și *Pierretta*, *Vals d'amour* și *Finale*), aduce în scenă personajele „commediei dell'arte”, tratându-le într-o viziune modernă contemporană, folosind un limbaj muzical caracteristic post-romantismului, cu sonorități hipertrofiate și agregate sonore intens cromatizate.

O nuanță particulară conferă Max Reger. *Variațiunilor* și fugii după o temă de Mozart op. 132. Aici puritatea clasică, alături de ambi-anța scriiturii neobaroce — într-o înveșmîntare polifonică orchestrală postromantică — dă acestei muzici o notă de distincție și măreție.



Aceeași simțire muzicală elevată, de factură clasicizant-romantică se simte și în lucrările camerale și instrumentale create în această perioadă. *Sechs Präludien und Fugen über alten Stil* op. 131, pentru două viori, *Cvartetul cu pian Nr. 2* op. 133 și *Variationen und Fuge über ein Thema von G. Ph. Telemann* op. 134, pentru pian, sînt doar cîteva dintre numeroasele lucrări create de Max Reger în acești ani din preajma sfîrșitului său prematur ³⁶⁶.

Continuîndu-și activitatea de creație și interpretare cu aceeași frenezie și angajare profesională, în primele luni ale anului 1916 la Jena, unde venise pentru a se odihni fizic și psihic, Max Reger creează ultimele sale lucrări, dintre care se remarcă: *Vaterländische-Ouverture* (Uvertura patriei) op. 140, pentru orchestră mare, *Serenada pentru flaut, vioară și violă* op. 141a, *Cinci cîntece ale copiilor pentru voce înaltă și pian* op. 142 și *Cvintetul în La major pentru clarinet, două viori, violă și violoncel* op. 146 (ultima lucrare terminată a compozitorului ³⁶⁷), în care dă glas trăirilor și gîndirii sale romantice, pe care o modelează atît de măiestrit în arhitecturi clasice, într-un limbaj modern, contemporan.

³⁶⁶) În 1914, în urma unor excese și mari eforturi psihice, i se declanșează o violentă boală de nervi, restabilindu-se după cîteva luni de internare în sanatoriu.

³⁶⁷) Următorul, op. 147, fiind *Andante și Rondo capriccioso* pentru vioară și orchestră mică, din care a realizat doar 18 măsuri.

Mod^o ed amabile

p espr.

p espr. *p* *br*

p *p dolce*

p *p*

p espr. *dolce* *espr.*

p *p* *p*

mf espr. *p* *p*

mf *dolce*

p *mf* *p* *p*

p *mf espr.* *p.* *dolce*

În luna mai, în timpul unui scurt popas la Leipzig, i se reactualizează boala și o depresiune nervoasă îi declanșează sfârșitul. Moare la 12 mai 1916, în vîrstă de 43 de ani.

PARTICULARITĂȚI STILISTICE

Desfășurîndu-și activitatea la cumpăna celor două secole (al XIX-lea și al XX-lea), Max Reger s-a impus printr-o creație muzicală de

excepție, ce îl situează în rîndul celor mai de seamă păstrători și continuatori ai tradițiilor muzicii germane din perioada romantismului tîrziu.

Fără a se fi preocupat de reformarea muzicii și a mijloacelor sale de expresie, Max Reger a mers pe drumul deschis de marii creatori germani : Bach, Beethoven, Mendelssohn-Bartholdy și Brahms, făurindu-și un limbaj muzical propriu, bazat pe elementele fundamentale ale muzicii germane, pe fondul cărora, cu un deosebit simț al valorii, grefează cele mai de seamă cuceriri ale muzicii contemporane lui.

Organist și pianist de excepție, cunoscător profund al resurselor instrumentelor, Max Reger a creat cu predilecție muzică instrumentală și de cameră iar, atunci cînd a abordat orchestra, a tratat-o ca pe un gigant instrument cu infinite resurse expresive.

Îi este caracteristică gîndirea melodică, tonal-armonică și timbrală, de tip romantic, într-o tratare polifonică, într-o continuă devenire variațională, realizînd arhitecturi muzicale monumentale.

Evoluția sa stilistică este continuă și parcurge cîteva etape caracteristice, de la expresia și patosul trăirilor subiectiv-romantice la gîndirea neo-barocă și neo-clasică, într-o expresie clară și senină, de la puritatea muzicii și a formelor muzicii instrumentale la programatism și desfășurare liberă.

Compunînd cu o uimitoare ușurință și rapiditate, posesor al unei măiestrii componistice excepționale, Max Reger a reușit ca în scurta sa viață (43 ani) să îmbogățească tezaurul muzical german și universal cu o creație ce înscrie 146 opusuri³⁶⁸. Factura clasico-romantică a muzicii sale și ambianța neo-barocă, alături de colorismul orchestral, deseori impresionist, conferă muzicii lui Max Reger distincție, originalitate și modernitate, attribute sigure ale perenității.

³⁶⁸) La acestea se adaugă un număr foarte mare de lucrări fără număr de opus. Vezi *Reger-Katalog*, zusammengestellt von Wilhelm Altmann, N. Simrock, G.m.b.H. Berlin-Leipzig, 1926.

LISTA

LUCRĂRILOR LUI MAX REGER ÎN ORDINEA CRONOLOGICĂ A COMPUNERII LOR ²

Nr. de opus	Denumirea lucrării	Anul cind a fost creată
1	Sonata Nr. 1 pentru vioară și pian (re minor)	1893
2	Trio pentru pian, vioară și violă (si minor)	1893
3	Sonata Nr. 2 pentru vioară și pian (Re major)	1893
4	Şase lieduri	1902
5	Sonata Nr. 1 pentru violoncel și pian (fa minor)	1904
6	Trei coruri mixte cu pian	1903
7	Trei piese pentru orgă	1894
8	Cinci lieduri pentru voce înaltă cu pian	1894
9	Vals-capriciu pentru pian la patru mîini	1904
10	Dansuri germane pentru pian la patru mîini	1904
11	Vals pentru pian	1910
12	Cinci lieduri pentru voce și pian	1902
13	Lose Blätter (Foi volante) mici piese pentru pian	1894
14	Cinci duete pentru sopran și alt cu pian	1895
15	Zece lieduri	1895
16	Suita pentru orgă (mi minor)	1896
17	Aus der Jugendzeit (Din tinerețe), douăzeci de piese pentru pian	1902
18	Improvizații (opt piese pentru pian)	1902
19	Două cîntece religioase (cu acompaniament de orgă)	1899
20	Cinci humorești pentru pian	1899
21	Imn	1899
22	Şase valsuri pentru pian	1899
23	Patru lieduri	1899
24	Six Morceaux (Şase bucăți) pentru pian	1899
25	Aquarellen (Acuarele) pentru pian	1902
26	Şapte piese fanterii pentru pian	1899
27	Phantasie pentru orgă (Re major) după coralul „Ein feste Burg ist unser Gott”	1899
28	Sonata Nr. 1 pentru violoncel și pian (sol minor)	1899
29	Fantezie și fugă pentru orgă (do minor)	1899
30	Fantezie pentru orgă după coralul „Freu'dich sehr, o meine Seele”	1899
31	Şase poeme după Anna Ritter	1899
32	Şapte piese de caracter pentru pian	1899
33	Sonata Nr. 1 pentru orgă (fa diez minor)	1899
34	Cinq Pièces pittoresques (cinci piese pitorești) pentru pian	1900
35	Şase lieduri	1899
36	Bunte Blätter (Fîle colorate), nouă piese pentru pian	1899

Nr. de opus	Denumirea lucrării	Anul când a fost creată
37	Cinci cîntece pentru voce și pian	1899
38	Șapte coruri bărbătești	1900
39	Trei coruri (șase voci)	1900
40	Două fantezii pentru orgă după coralul „Wie schön leucht'et uns der Morgenstern” (Mi major)	1900
41	Sonata Nr. 3 pentru vioară și pian (La major)	1900
42	Patru sonate pentru vioară solo	1900
43	Opt lieduri	1900
44	Zece mici piese-lecții pentru pian	1900
45	Șase Intermezzi pentru pian	1900
46	Fantezie și fugă pentru orgă după Bach (si bemol)	1900
47	Șase Trio-uri pentru orgă	1900
48	Șapte lieduri	1900
49	Două sonate pentru clarinet și pian	1903
50	Două române pentru vioară și orchestră mică	1901
51	Douăsprezece lieduri	1901
52	Trei fantezii pentru orgă	1901
53	Silue (șapte piese pentru pian)	1901
54	Două cvartete de coarde (sol minor și La major)	1902
55	Cincisprezece lieduri	1901
56	Cinci preludii ușoare și fugi pentru orgă	1904
57	Fantezie simfonică și fugă pentru orgă (Re major)	1902
58	Șase burlești pentru pian (patru miini)	1902
59	Douăsprezece piese pentru orgă	1901
60	Sonata Nr. 2 pentru orgă (re minor)	1902
61	Compoziții religioase	1902
62	Șaisprezece cîntece	1902
63	Monologuri (douăsprezece piese pentru orgă)	1902
64	Cvintet pentru pian și cvartet de coarde	1902
65	Douăsprezece piese pentru orgă	1902
66	Douăsprezece lieduri	1902
67	Cincizeci și două preludii ușoare pentru orgă	1902
68	Șase cîntece	1908
69	Zece piese pentru orgă	1908
70	Șaptesprezece cîntece	1908
71	Cîntecul iluminării pentru soliști, cor și orchestră mare	1905
72	Sonata Nr. 4 pentru vioară și pian (Do major)	1904
73	Variațiuni și fugă după o temă proprie (pentru orgă)	1904
74	Cvartet de coarde Nr. 3 (re minor)	1904
75	Opisprezece cîntece	1904
76	Schlichte Weisen (lieduri pentru voce și pian) vol. 1	1904
77	Două triouri	1904
78	Sonata Nr. 3 pentru violoncel și pian	1904
79a	Compoziții pentru pian	1908
79b	Compoziția pentru orgă	1904
79c	Compoziții pentru voce și pian	1904/S
79d	Compoziții pentru vioară și pian	1904
79e	Compoziții pentru violoncel și pian	1904
79f	Compoziții pentru cor mixt	1904
79g	Compoziții pentru Crăciun	1904
80	Douăsprezece piese pentru orgă	1904
81	Variațiuni și fugă pentru pian după o temă de J.S. Bach	1904
82	Aus meinem Tagebuch (Din jurnalul meu) douăsprezece piese pentru pian (vol. 1)	1904
83	Zece cîntece pentru cor mixt	1904
84	Sonata Nr. 5 pentru vioară și pian	1905
85	Patru preludii și fugi pentru orgă	1905

Nr. de opus	Denumirea lucrării	Anul cînd a fost creată
86	<i>Variațiuni și fugă după o temă de Beethoven (op. 119) pentru două pian</i>	1904
87	<i>Două compoziții pentru vioară și pian</i>	1905
88	<i>Patru cîntece</i>	1905
89	<i>Două sonatine (mi minor și Re major) pentru pian</i>	1905
90	<i>Simfonieta pentru orchestră</i>	1905
91	<i>Șapte sonate pentru vioară solo</i>	1906
92	<i>Suita pentru orgă</i>	1906
93	<i>Suita în stil vechi pentru vioară și pian</i>	1906
94	<i>Șase piese pentru pian (la patru mîini)</i>	1906
95	<i>Serenada pentru orchestră în Sol major</i>	1906
96	<i>Introducere, Passacaglia și Fuga (pentru două pian)</i>	1906
97	<i>Patru lieduri</i>	1906
98	<i>Cinci cîntece</i>	1906
99	<i>Șase preludii și fugi pentru pian</i>	1906
100	<i>Variațiuni și fugă după o temă veselă de Joh. Ad. Hiller pentru orchestră</i>	1907
101	<i>Concert pentru vioară și orchestră în La major</i>	1908
102	<i>Trio (vioară, violoncel și pian)</i>	1908
103	<i>Lucrări pentru vioară și pian (Sonate, piese etc.)</i>	1909
104	<i>Șase lieduri</i>	1907
105	<i>Două cîntece religioase</i>	1908
106	<i>Psalmul 100 pentru cor mixt, orchestră și orgă</i>	1909
107	<i>Sonata pentru clarinet (sau violă) și pian</i>	1909
108	<i>Symphonischen Prolog zu einer Tragödie (Prolog simfonic la o tragedie) pentru orchestră mare</i>	1909
109	<i>Cvartet de coarde Nr. 4 în Mi bemol</i>	1909
110	<i>Cîntece religioase pentru cor mixt a cappella</i>	1911
111	<i>Cîntece pentru cor de femei</i>	1909
112	<i>Călugărița — pentru cor și orchestră mare</i>	1910
113	<i>Cvartet Nr. 1 pentru vioară, violă și violoncel</i>	1911
114	<i>Concert pentru pian și orchestră (fa minor)</i>	1910
115	<i>Epistole pentru pian</i>	1910
116	<i>Sonata Nr. 4 pentru violoncel și pian (la minor)</i>	1911
117	<i>Preludii și fugi, Chaconne, pentru vioară solo</i>	1910
118	<i>Sextet (pentru două viori, două viole, două violoncele)</i>	1911
119	<i>Die Weihe der Nacht (Sfințirea Noptii) pentru alto, cor bărbătesc și orchestră</i>	1911
120	<i>Eine Lustpiel-Ouverture (Uvertură comedie) pentru orchestră</i>	1911
121	<i>Cvartet de coarde Nr. 5</i>	1911
122	<i>Sonata Nr. 8 pentru vioară și pian</i>	1911
123	<i>Concert în stil vechi (Fa major) pentru orchestră</i>	1912
124	<i>Aus die Hoffnung (pentru Alt, orchestră)</i>	1912
125	<i>Eine Römantische Suite (O suită romantică) pentru orchestră mare</i>	1912
126	<i>Römischer Triumphgesang (Cîntec triumfal roman)</i>	1913
127	<i>Introducere, Passacaglia și Fuga (mi minor) pentru orgă</i>	1913
128	<i>Vier Tondichtungen (Patru compoziții) pentru orchestră, după A. Böcklin</i>	1913
129	<i>Nouă piese pentru orgă</i>	1913
130	<i>Eine Balletsuite (O suită de balet) pentru orchestră</i>	1913
131	<i>Piese pentru vioară, violoncel și violă</i>	1914
132	<i>Variațiuni și fugă după o temă de Mozart (KV Nr. 331) pentru orchestră</i>	1914
133	<i>Cvartet Nr. 2 pentru pian, vioară, violă și violoncel</i>	1914
134	<i>Variațiuni și fugă după o temă de G. Ph. Telemann pentru pian</i>	1914

Nr. de opus	Denumirea lucrării	Anul când a fost creată
135	Treizeci mici preludii de coral pentru orgă	1915
136	Hymnus der Liebe (Imn iubirii) pentru bariton și orchestră	1915
137	Douăsprezece cîntece religioase (pentru voce și pian)	1914
138	Opt cîntece religioase (pentru cor mixt)	1915
139	Senata Nr. 9 pentru vioară și pian	1915
140	Eine Vaterländische-Ouverture (Uvertură patriei) pentru orchestră mare	1915
141a	Serenada pentru flaut, vioară și violă	1915
141b	Triu Nr. 2 pentru vioară, violă și violoncel	1916
142	Cinci noi cîntece pentru copii	1916
143	Träume am Kamin (pentru cor mixt și orchestră) douăsprezece piese pentru pian	1916
144	Două cîntece pentru cor mixt și orchestră	1916
145	Piese pentru orgă	1916
146	Quintett pentru clarinet și cvartet de coarde	1916

N O T Ă : Catalogul creației lui Max Reger cuprinde, alături de cele 146 opusuri, un număr foarte mare de lucrări nenumerate. Celor interesați le recomandăm să consulte *Max Reger wohlständiges Verzeichnis, zusammengestellt von Wilhelm Altmann, N. Simrock, G.m.b.H. Berlin-Leipzig, 1926.*

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ

- Altmann, Wilhelm : *Reger-Katalog*, Berlin-Leipzig, 1926
- Bagier, Guido : *Max Reger*, Berlin, 1923
- Eberhard, Otto : *Max Reger, Sinnbild einer Epoche*, Weisbaden, 1957
- Hehemann, Max : *Max Reger, Ein Leben in Musik*, München, 1911
- Lindner, Adalbert : *Max Reger, Ein Bild seines Jugendlebens und künstlerischen Werdens*, Stuttgart, 1922
- Pappen, Hermann : *Max Reger, Breitkopf*, Leipzig, 1918, 1921 și Wiesbaden 1947
- Reger, Elsa : *Mein Leben mit und für Max Reger*, Leipzig, 1930
- Stein, Fritz : *Max Reger (Die grossen Meister der Musik)*, Postdam, 1939
- Würz, Riechard : *Max Reger*, Leipzig, 1929
- Stein, Fritz : *Tematische Verzeichnis der in Druck erschienen Werke von Max Reger*, Leipzig, 1953
- Unger, Hermann : *Max Reger*, Leipzig 1924
- Würz, Riechard : *Max Reger*, Leipzig, 1929